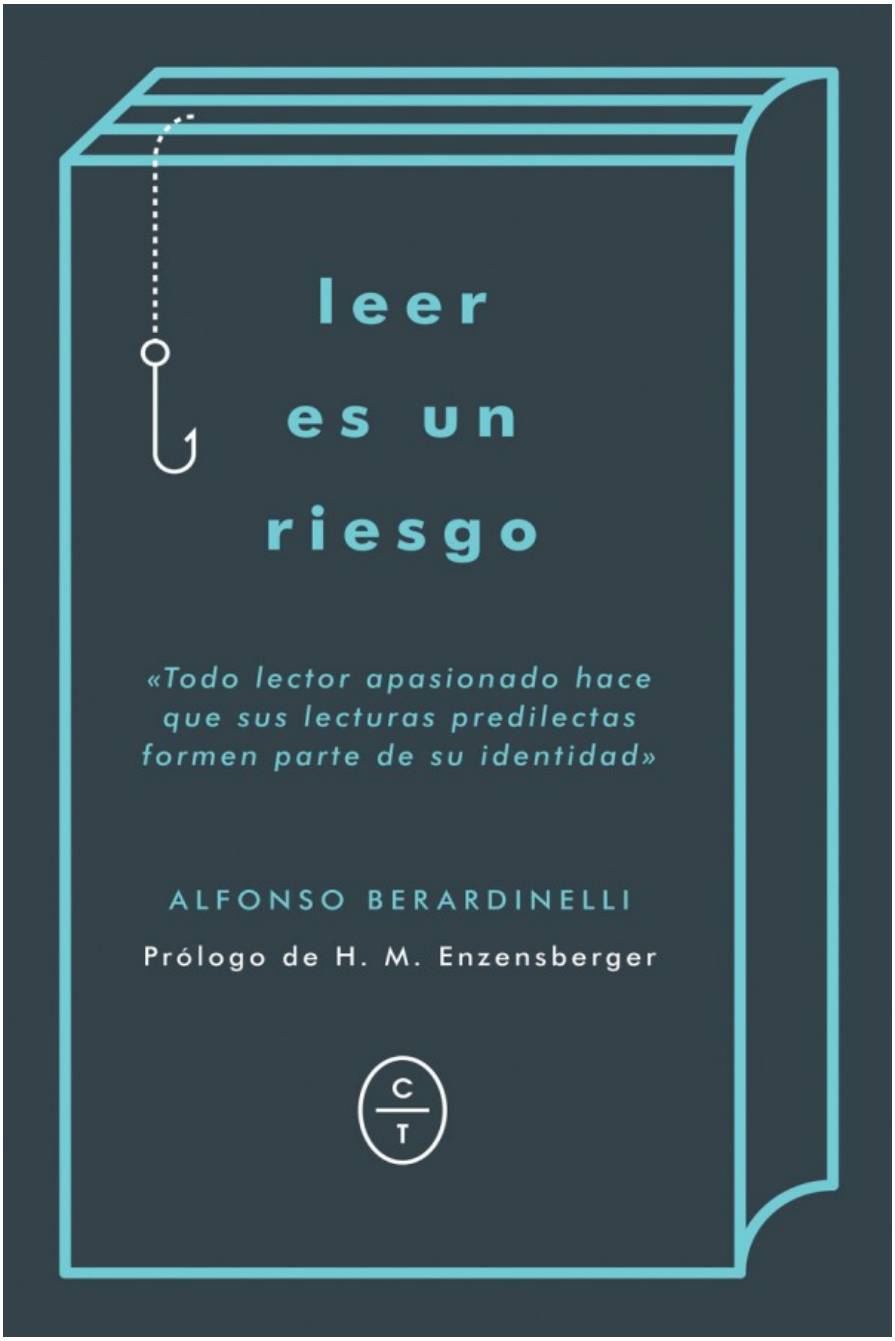
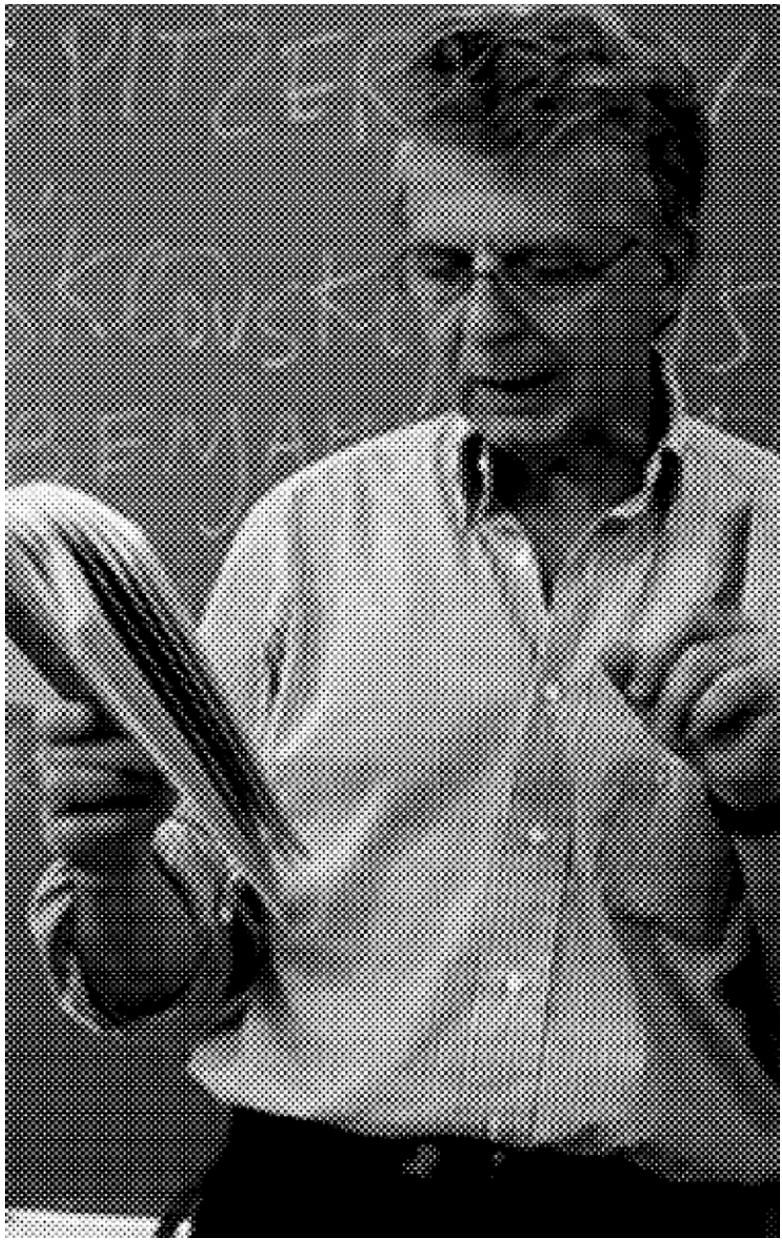

leer
es un
riesgo
«Todo lector apasionado hace
que sus lecturas predilectas
formen parte de su identidad»
ALFONSO BERARDINELLI
Prólogo de H. M. Enzensberger
C
T



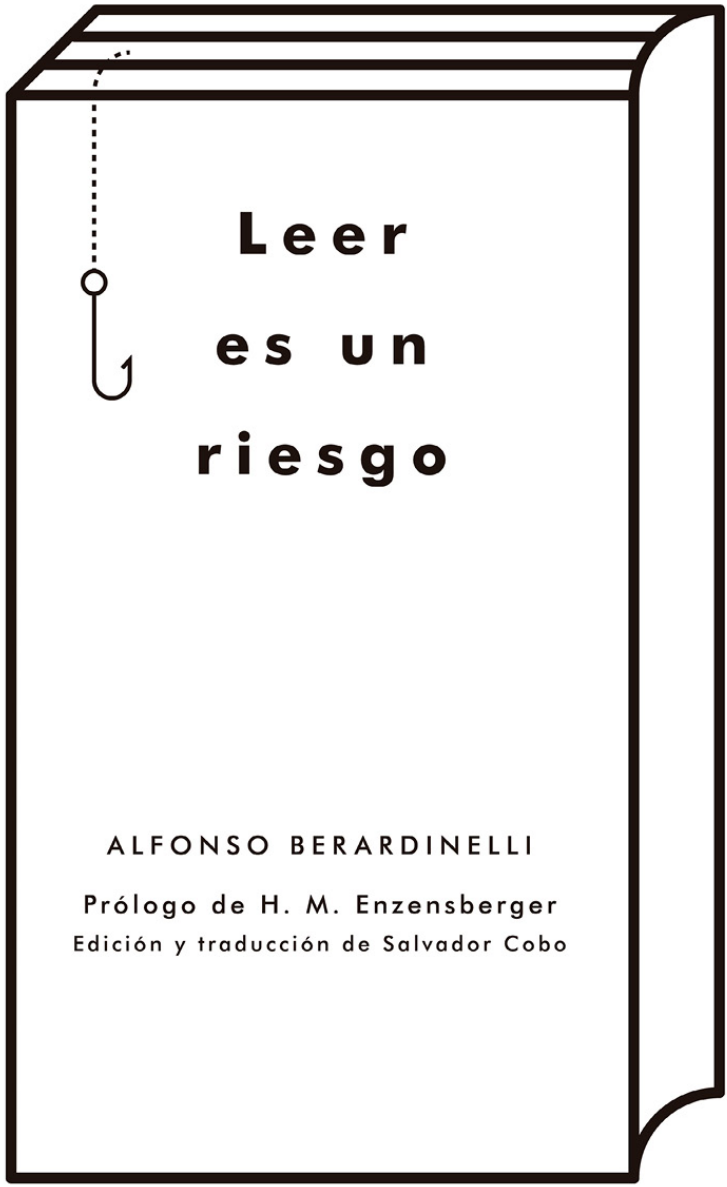
De esta edición:
© Círculo de Tiza (Derecho y Revés, S. L.), 2016, Madrid
www.circulodetiza.es

© del texto: Alfonso Berardinelli
© de la compilación: Salvador Cobo
© de la traducción: Salvador Cobo

Primera edición: julio de 2016
Segunda edición: noviembre 2016
Tercera edición: enero 2017

Diseño gráfico: Miguel Sánchez Lindo
ISBN: 978-84-120391-3-9

Reservados todos los derechos. No está permitido la reproducción total ni parcial de esta obra, ni su almacenamiento, tratamiento o transmisión de ninguna manera y por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o fotocopia sin autorización previa por escrito de la editorial.



Leer es un riesgo

ALFONSO BERARDINELLI

Prólogo de H. M. Enzensberger

Edición y traducción de Salvador Cobo

Índice

Alfonso Berardinelli, el italiano invisible, H. M. Enzensberger

Un francotirador de la crítica, Salvador Cobo

I. Los riesgos de la lectura

- Los riesgos de la lectura
- El escándalo de la lectura
- Adiós a la Universidad
- Sobre la escuela
- El demonio del libro
- Carta a un joven que espera y teme convertirse en crítico literario

II. Internet ya no es el paraíso

- Yo ya no leo, soy digital
- Yo no quiero un Kindle
- Por qué internet alarga la vida del cotilleo y de los rumores falsos
- Contra la desmemoria 2.0
- La red ya no es el paraíso

III. ¿Fin de la poesía?

- Los poetas y el riesgo de ser leídos
- ¿Defender la poesía o abandonarla a su suerte?
- Los poetas imposibles
- Ya no hay poetas publicables

¿Somos todos poetas? La deriva demagógico-populista sobre la poesía

IV. Italia, historia de un desamor

Umberto Eco y la literatura

Dante, gigante entre nosotros, no podría haberse reencarnado en el siglo xx

Elsa Morante y el juego de la búsqueda de la verdad

Eterna Italia, historia de un desamor

Pasolini luterano

Odio Roma y la «Dolce Vita»

Los italianos de Stendhal, un pueblo de antiguos gigantes convertidos en pigmeos

V. La tierra desolada

Nostalgia de Henry Miller, que creía en la vida más que el Joyce del Ulises

T. S. Eliot y Bertolt Brecht, poetas demasiado inteligentes para la tierra desolada de hoy

La inteligencia santa de Simone Weil

Koestler, Orwell y Silone: genios de la honestidad

Se necesita a Melville para desmontar el nihilismo de D. F. Wallace

Los occidentales no comprendemos Rusia, y Limónov nos lo recuerda

Francia ya no sabe escribir novelas

La arrogante humildad de Don Quijote y lo que revelan sus bigotes

Reseñar el Kamasutra por aburrimiento y descubrir que el placer está en los números

¿Qué es una novela? Explicación para concursantes de premios literarios

Consejos de Balzac a los homosexuales que quieran casarse a

toda costa

Nota bibliográfica

Alfonso Berardinelli, el italiano invisible[1]

En Italia existe algo que los habitantes del país denominan «el palacio». Pero está también la vecina de al lado, que desde la ventana abierta de su casa nos permite compartir su música, sus penas y sus fracasos. Más allá hay multitud de televisiones encendidas, huelgas, cafeterías y manifestaciones. En Italia no solo pueden verse óperas, sino también teatros de marionetas.

Estas cosas son del todo sabidas, pero se equivoca quien se contente con una descripción parecida. Aquel que observe con más atención se sorprenderá de hallar a un personaje interesante característico de esta parte de Europa. Es el italiano invisible. Como su nombre indica, no es fácil de encontrar. No se le ve en la Plaza, ni en una oficina, sino en su escondrijo.

Desde ahí observa a sus compatriotas. No tiene dinero. Piensa. Lee. Escribe. Trabaja. Tal vez se haya apartado a propósito, o quizá haya sido expulsado. A veces está al borde de la desesperación. A veces ríe. No se queja. Es testarudo. Sin gente como él, Italia sería un caso perdido. Por suerte, a lo largo de los siglos siempre ha habido un par de individuos así.

Hans Magnus Enzensberger

---

[1] [Procedente del volumen *Lo scrittore invisibile. Alfonso Berardinelli recensito e intervistato*, edición a cargo de Angela Borghesi, Gaffi editore, Roma, 2013]

Un francotirador de la crítica

Independiente, provocador, iconoclasta, satírico, inconformista, intempestivo, antipolítico, inactual, irreverente, tecnófobo, antimoderno, antisocial, *luddita,* anárquico, anacrónico: esta no es sino una pequeña muestra de los adjetivos que suelen invocarse cuando se habla de Alfonso Berardinelli, el crítico cultural más indómito y polémico de toda Italia. Pero más allá de ese elenco, si pudiera aislarse el impulso, vocación o propósito que atraviesa su obra, podría ser la premisa que fijara George Orwell para todo escritor: que el pensamiento no quede reducido al estado de gramófono.

Nacido en Roma (1943), creció en el popular barrio del Testaccio en el seno de una familia obrera. Estudió Letras Modernas, y en los años setenta iniciaría su andadura como profesor de literatura en la universidad, al tiempo que participaba en *Quaderni Piacentini,* la revista político-literaria más importante de la Nueva Izquierda italiana, y empezaba a publicar sus primeros libros como crítico literario y cultural.

Entre 1985 y 1993 dirigió, junto con Piergiorgio Bellocchio, *Diario,* una revista más bien «antirrevista» sin posicionamientos políticos, sin proclamas ni programas, sin publicidad, sin periodicidad fija y con escasos medios económicos. A lo largo de los diez números publicados aparecieron textos de autores clásicos como Kierkegaard, Leopardi, Herzen, Simone Weil, George Orwell, H. D. Thoreau o Baudelaire, junto con críticas más contemporáneas a cargo únicamente de Berardinelli y Bellocchio.

En 1995, tras casi veinte años impartiendo clases, renunció a su cátedra en la universidad y abandonó la enseñanza. Lo inaudito del gesto desató en Italia una fuerte polémica en el *establishment* cultural y universitario que salpicó incluso a la prensa. Desde entonces ha ejercido de crítico en diferentes publicaciones, además de impartir conferencias y colaborar con editoriales.

Ha escrito numerosos libros, entre los que cabe destacar: *La poesía hacia la prosa. Controversias sobre la lírica moderna* (1994); *El héroe que piensa. Contratiempos del compromiso* (1997); *En el país de los juguetes. La política vista por quien no la practica* (2001); *Qué aburrimiento la poesía. Primeros auxilios para lectores estresados* (2006); *Casos críticos. De la posmodernidad a la mutación* (2007); *¿Qué intelectual eres?*

(2011); *Aforismos y anacronismos* (2015); *Reflexiones sobre la novela moderna. De Cervantes al siglo XX* (2016).

Refugiado en su papel de francotirador de la crítica, Alfonso Berardinelli, que en una ocasión dijo sentir ser «una especie de anarquista radical que por discreción interpreta el papel de liberal-democrático», considera que el crítico debe permanecer al margen de partidos políticos, la industria cultural, modas intelectuales, instituciones o departamentos universitarios. *El intelectual debe ser un misántropo:*

> Yo entiendo que la misantropía es un antídoto notable para tener presente en las sociedades modernas, en las cuales la socialización, la coacción a ser partícipes, a hacer lo que todos hacen, a decir lo que todos dicen, a tener los gustos que todos tienen, es un gran peligro. La misantropía, entonces, en cierto sentido es una de las bases del carácter de ese individualismo y de ese sentido de la libertad individual que necesitan las democracias, porque, de lo contrario, se convierten en meros regímenes de masa. [...] Por lo tanto, creo que la misantropía, la desconfianza respecto a la sociedad, una cierta distancia en relación con la *doxa,* con los lugares comunes compartidos, es una de las levaduras y de las inspiraciones fundamentales del pensamiento crítico.

Leer es un riesgo recoge reflexiones aparecidas en distintas publicaciones italianas durante los últimos años, en los que se reflexiona sobre los riesgos que rodean al acto de la lectura. Son peligros a los que no solo se expone el lector, sino también el escritor y el crítico literario. Para Berardinelli la lectura es conocimiento, identificación, escándalo y evasión: todo aquel que trate de ponerse a salvo de la *locura* contagiosa que propagan los libros, será capaz de leer los caracteres impresos, pero será analfabeto en el plano de la emoción y de la inteligencia.

Los textos están agrupados en cinco partes. La primera, *Los riesgos de la lectura,* plantea los peligros a los que se enfrenta el lector y el crítico literario. Durante décadas, de forma especial durante el siglo xx, muchos filósofos y académicos propugnaron un acercamiento (presuntamente) científico a la literatura: rompiendo la tradición de la crítica moderna, pretendieron «vacunar» al público contra la lectura subjetiva, personal y biográfica, tratando de mantenerlo al margen de la crítica de la cultura y de la sociedad. El papel de la escuela y la universidad en esa labor es ampliamente documentado y atacado por Berardinelli, cuya coherencia le llevó finalmente a abandonar la enseñanza.

Internet ya no es el paraíso recoge la crítica hacia las tecnologías de la comunicación y la información, su verdadera «bestia negra» en los últimos años. Tentado por la crítica *luddita,* Berardinelli analiza cómo internet y los distintos *gadget* —eBook, iPad o *Smartphone*— aniquilan la experiencia de la lectura y lastran, hasta ponerlas en riesgo de extinción, las facultades consideradas desde los tiempos del Humanismo como los baluartes del pensamiento crítico: reflexión,

sosiego, conversación y debate de ideas.

¿Fin de la poesía? aborda el rol que posee hoy el género poético. Berardinelli, que ha dedicado a este tema gran parte de su obra (su primer libro sobre la cuestión, *El público de la poesía,* apareció en 1975), explica que, tras el camino recorrido por la poesía durante el siglo xx —modernidad, vanguardia, neovanguardia y posmodernidad—, hoy se ha llegado a un *populismo poético* que impulsa la idea de que todos somos poetas: basta solo con desearlo. El género más «noble» de la literatura, considerado durante siglos como algo arduo y minoritario, ha terminado por homologarse al resto de productos de la industria cultural, y Berardinelli responsabiliza a los críticos por haber renunciado a la función de juzgar y discriminar entre los innumerables títulos que se publican.

Las dos últimas secciones, *Italia: historia de un desamor* y *La tierra desolada* se centran en los casos particulares de diferentes escritores y corrientes culturales y literarias. Berardinelli muestra su lado más apasionado y beligerante, sin miedo a tomar partido: a favor de Elsa Morante, Henry Miller, Pier Paolo Pasolini o Dante. Contra Umberto Eco, Bertolt Brecht, D. F. Wallace, el intelectualismo francés o los aduladores de la *dolce vita* y la belleza de Roma.

Arriesgarse a la soledad y exponerse a no ser comprendido: en *Leer es un riesgo,* Alfonso Berardinelli reivindica el valor intelectual de la independencia y la ineficacia, así como la importancia de los gestos minoritarios alejados del pensamiento dominante. Todo aquel que vaya en busca de programas literarios, teorías filosóficas, corrientes políticas y sindicatos del espíritu, no los encontrará aquí.

Salvador Cobo

1. Los riesgos de la lectura

Los riesgos de la lectura

Leer es un riesgo. Leer, querer leer y saber leer son costumbres cada vez menos garantizadas. Leer libros no es algo natural y necesario como caminar, comer, hablar o usar los cinco sentidos. No es una actividad vital, ni en el plano fisiológico ni en el social. Viene después, implica una atención especialmente consciente y voluntaria hacia uno mismo. Leer literatura, filosofía y ciencia, si no se hace por trabajo, es un lujo, una pasión noble o ligeramente perversa, un vicio que la sociedad no censura. Es tanto un placer como un propósito de mejora. Requiere cierto grado y capacidad de introversión y concentración. Es una forma de salirse de uno mismo y del ambiente que nos rodea, pero también es un medio para conocerse mejor, para ser más conscientes de nuestro orden y desorden mental.

La lectura es todo esto y quién sabe cuántas cosas más. Sin embargo, constituye apenas uno de los medios a través de los cuales nos abstraemos y nos concentramos, reflexionamos sobre lo que nos pasa, adquirimos conocimientos y nos procuramos sosiego y distancia. Además, el acto de la lectura ha gozado en sí mismo de un prestigio extraordinario, de un aura especial a lo largo de los siglos, desde que existe la escritura. Durante mucho tiempo y de forma repetida, por motivos distintos que podían ser económicos, religiosos, intelectuales, políticos, estéticos y morales, la lectura de ciertos textos tuvo algo de ritual. Los textos que se pasaban de mano en mano, como los libros sagrados, los códigos de leyes y las obras literarias, se conservaban y se legaban escrupulosamente para poder ser usados de nuevo. La sociedad occidental moderna transformó y reinventó, en cierta medida, los motivos y los tipos de lectura. Sin embargo, en las últimas décadas el acto de leer, su valor reconocido, su calidad y hasta sus condiciones materiales y técnicas, parecen estar amenazadas. Habló de ello Italo Calvino medio en broma, pero sinceramente preocupado, en el íncipit de una de sus últimas novelas:

> Estás a punto de comenzar a leer la nueva novela *Si una noche de invierno un viajero,* de Italo Calvino. Relájate. Concéntrate. Aleja de ti todo pensamiento. Deja que el mundo que te rodea se difumine en lo indistinto. La puerta es mejor cerrarla; tras ella siempre está la televisión encendida. Díselo ya a todo el mundo: «¡No, no quiero ver la tele!». Levanta la voz si no te oyen: «¡Estoy leyendo! ¡No quiero que moleste nadie!». Quizá no te hayan oído, con todo ese jaleo; dilo más fuerte, grita [...].

Se trata de los riesgos que corre la lectura. Después están los riesgos que corren quienes leen, sobre todo los que leen literatura, filosofía e historia, en especial la que se ha escrito en Europa y América en los dos últimos siglos. Desde que existe eso que llamamos Modernidad —es decir, la cultura de la independencia individual, del pensamiento crítico, de la libertad de conciencia, de la igualdad y de la justicia social, de la organización y de la productividad, así como de su rechazo político y utópico—, desde entonces leer supone correr riesgos. Es un acto social y culturalmente ambiguo: permite e incrementa la socialización de los individuos, pero, por otra parte, pone en riesgo la voluntad individual de entrar en la red de los vínculos sociales renunciando a una cuota de tu propia autonomía y singularidad.

Sociedad e individuo, autonomía personal y bienestar público, son dos fines no siempre compatibles, en ocasiones antagónicos, entre los que se debate nuestra cultura. No podemos evitar mostrarnos de acuerdo con la necesidad de igualdad y de singularidad. Sin embargo, cuando vivimos nuestra cotidianeidad personal y cuando reflexionamos sobre política y elegimos a nuestros gobiernos, este doble beneplácito crea un conflicto entre deseos y deberes.

Con todo, también resulta arriesgada la lectura de los clásicos premodernos, es decir, de Montaigne, Cervantes o Shakespeare, que reinventaron géneros literarios fundamentales como el ensayo, la épica y el teatro. Los problemas y los valores que caracterizan la modernidad occidental, como la libertad, la creatividad, la revuelta y la angustia, se manifiestan con claridad sobre todo a principios del siglo XVII, y crecerán hasta barrer y destruir la tradición precedente grecolatina y medieval. Un lector atento y libre comentarista de clásicos antiguos como Montaigne se declaraba, con una sinceridad tal vez exagerada, hombre sin memoria. Cervantes elogiaba y mostraba la imposibilidad del heroísmo antiguo, que se había vuelto enemigo de la realidad y del sentido común, una locura libresca. Shakespeare atenuó y reformuló la distinción entre cómico y trágico, alto y bajo, rey y bufón, príncipe y enterrador, heroísmo y hastío melancólico.

No por ello se dejó de leer a los clásicos antiguos: solo que la literatura moderna dejó de imitarlos, como había sucedido entre los humanistas y los sabios neoantiguos en los siglos XV y XVI. En la posmoderna *New Age* (una variante de la posmodernidad), lo neoantiguo regresó, por iniciativa de Nietzsche, en tanto que polémicamente «inactual». Por lo tanto, leer a los antiguos también puede volver a comportar riesgos, al menos cuando no es mera erudición y arqueología. Si es verdad que para leer, comprender e interesarse por un autor hace falta *Einfühlung,* identificación, aunque se trate de Parménides o de Virgilio, también es cierto que sentirse contemporáneo de los sabios presocráticos o de un clásico latino puede inducir cierta dosis de locura anacrónica: al menos en Occidente, cuya historia ha llevado a impulsar e idolatrar la idea de Historia como Progreso y Revolución,

como superación incesante de condiciones precedentes e interrupción periódica de la continuidad.

No estamos en India, donde muchos aspectos de la tradición se han mantenido durante tanto tiempo como para haber impedido e incluso haber vuelto irrelevante la datación precisa de algunas obras clásicas. Nosotros estamos espoleados, obsesionados e intoxicados por la idea de Historia y por el afán por superar, demoler, desbancar y declarar obsoleto el pasado. Leer lo que nos dice ese pasado se ha convertido, por tanto, en una actividad exclusiva para historiadores y filólogos: se estudia para mantenerlo a distancia, no para ser leído con identificación. Algunos neometafísicos de los siglos xx y xxi, al restaurar la continuidad interrumpida por nuestra historia social, se exponen al artificio, a declamar verdades antiguas con trajes antiguos, actualizando categorías ascéticas y místicas de las que, en la actualidad, apenas se consigue tener una idea, en ausencia de prácticas y de experiencias adecuadas.

El primer riesgo para el lector, el más antiguo y de los más graves, es el de convertirse y querer convertirse en escritor; o también, y peor aún, en crítico. Me limito a recordar una obviedad fundamental: los libros son contagiosos. Pero para sufrir el contagio hace faltar leerlos con pasión y, digámoslo también así, con cierta predisposición ingenua. Sin ser Don Quijote ni Emma Bovary, llevados por el mal camino debido al heroísmo caballeresco o al amor romántico, todo lector apasionado (no solo de novelas) hace que sus lecturas predilectas formen parte de la construcción de su identidad. La lectura permite establecer vías de comunicación entre el yo profundo —con su caos— y el yo social que debe enfrentarse a las normas del mundo.

Entre las lecturas más arriesgadas se encuentran aquellas cuyo contagio sugiere o impone cambiar de vida, escapar del mundo o transformar radicalmente la sociedad. Quien haya sido (o continúe siendo) cristiano o marxista sabe bien de lo que hablo: el Nuevo Testamento y las obras de Marx y Engels no absuelven a quienes, después de haberlos leído, siguen siendo como antes. No se trata meramente de libros: son tribunales que nos juzgan a todos y cada uno de nosotros, fundando leyes y objetivos metafísicos, históricos, morales y utópicos. El acercamiento blasfemo, un poco obvio y también contradictorio, entre los evangelios y Marx, permite entender que se den analogías entre lecturas de hace veinte siglos y lecturas más recientes.

El valor que una comunidad y una sociedad atribuye a la elección de ciertos textos, al modo de leerlos y de responder a la lectura, convierte algunas obras en un objeto intocable, libre de la crítica y de la discusión. El hecho mismo de poder convertirse en «marxista» acto seguido de leer a Marx prueba que el autor y su obra se vuelven una fuente de certezas indiscutibles, cuando no de auténticos dogmas

impuestos y defendidos con el chantaje, las amenazas y la coerción. En el caso de este tipo de lecturas, el riesgo reside en que estar de acuerdo o en desacuerdo, mostrar aceptación o rechazo, exponen al lector a condenas y represalias, tanto intelectuales como sociales y políticas. Todo esto ha sucedido.

Sin llegar a los casos límite, también nuestras modernas culturas secularizadas, desacralizadas y desacralizadoras atribuyen a una serie de libros un valor que, al menos durante un periodo de tiempo, los consagra. Discutirlos, criticarlos, rechazarlos, disminuir y limitar su valor se interpreta, en consecuencia, como un desafío a la *communis opinio,* a la racionalidad, a la inteligencia, a la modernidad, al progreso, a la corrección moral o política. De manera más o menos explícita, toda época tiene su canon. En ocasiones, junto a cánones y subcánones alternativos. En el siglo xx hemos tenido el canon de Benedetto Croce y el canon de Franco Contini, el de Georg Lukács, el de T. S. Eliot y el de André Breton. Todos los críticos más reconocidos han sido, al menos de forma parcial, canónicos y canonizadores, cada uno con su criterio de elección: Leo Spitzer (desviación de la norma lingüística), Erich Auerbach (división o mezcla de estilos en la representación de la realidad), Víktor Shklovski (modos del extrañamiento), Mijaíl Bajtín (polifonía y dialogismo), Walter Benjamin (alegoría y utopía), etc.

Convertirse en escritor o en crítico literario después de haber leído a uno o más autores, quiere decir, en el primer caso, imitar, desafiar, retomar, tratar de superar un modelo o decidir derribar un ídolo; en el segundo, quiere decir transformarse de lector en superlector, lector al cuadrado, lector que escribe sobre lo que ha leído, que intensifica el acto de leer elaborando métodos para leer mejor o para extraer el máximo provecho científico, moral e ideológico de la lectura.

El crítico, en tanto que lector especial, hiperlector, lector creativo, lector-estudioso, lector-juez, lector-pedagogo o lector-filósofo, puede tender a ponerse al servicio del texto (el filólogo en sentido riguroso y lato), poner el texto al servicio de su propia autobiografía más o menos explícita (el libre comentarista e intérprete que actualiza y «trae al presente» el texto para arrojar luz sobre su condición), o poner el texto al servicio de alguna teoría y ciencia de la literatura. En otras palabras, se trata de modalidades de lectura que en el último medio siglo se han alternado entrando en conflicto y polémica.

El proyecto estructuralista y semiológico, al integrar métodos de análisis textual y una teoría general de la literatura, produjo, sobre todo, un riesgo: el de evitar a la lectura sus riesgos, poniendo al lector a salvo, más allá o más acá de sus reacciones subjetivas. Los libros, autores y obras se consideraban únicamente en tanto que objetos textuales que analizar. Las variantes empíricas, circunstanciales y subjetivas del acto de la lectura eran eliminadas. Leer se consideraba un acto culturalmente digno y correcto solo si los procedimientos de análisis estaban fijados *a priori* como deontológicamente dignos y científicamente correctos. El profesional de la lectura

se presentaba como la superación y la trascendencia del lector empírico.

El acto de leer quedaba saneado, desinfectado de las bacterias de la eventualidad y de las interferencias de la subjetividad *amateur* del lector. La ciencia (una cientificidad la mayoría de las veces mal entendida, tomada del modelo de las ciencias exactas), desterraba la psicología, la ética, la política y la reflexión filosófica. El modelo estructuralista-semiológico difundió en un tono triunfalista y progresista el mensaje de que la gran tradición de la crítica moderna —impura, moralista, impresionista, ideológica y precientífica— había quedado superada. Parecía una interrupción definitiva de la continuidad con el pasado reciente. Se utilizaba la *Poética* de Aristóteles y los tratados de retórica como antídotos contra los clásicos de la crítica desde mediados del siglo XVIII hasta la mitad del XX. Los métodos de análisis y la teoría de la literatura parecían volver inútil una empresa cultural que iba desde Schiller, Coleridge y Baudelaire hasta T. S. Eliot, Leavis, Edmund Wilson o Adorno, desde De Sanctis hasta Gramsci y Debenedetti, en la cual la literatura se había leído en relación a la sociedad y a los valores que orientaban la crítica social.

A pesar del triunfalismo pasajero, este paréntesis no duró mucho. El modelo analítico-teórico y neorretórico entró en crisis debido al modelo hermenéutico y a la aparición de una teoría de la recepción. La hermenéutica, como la retórica, no era una especialidad moderna, hundía sus raíces en Platón, en Aristóteles y, más adelante, sobre todo en la interpretación medieval de los distintos niveles de significado de las sagradas escrituras. En el siglo XX la idea de hermenéutica, desde Dilthey y Heidegger hasta Gadamer y Ricœur, se explicó como una relación dialógica con ese «interlocutor mudo» que era el texto, a partir de un lector e intérprete cuya existencia o *Dasein* establece *a priori* las condiciones de la interrogación y la comprensión del texto.

El texto dejaba de ser, por ello, un dato: pasaba a considerarse una relación entre los polos de un proceso que tenía al otro lado al lector. Para un teórico de la recepción como Wolfgang Iser *(El acto de leer)* lo más importante era la forma en que se lleva a cabo la comprensión por parte del lector, dado que el texto emite significado únicamente en la práctica de la lectura, que naturalmente no siempre es igual a sí misma.

Las novedades introducidas por la hermenéutica y por la teoría de la recepción parecen obviedades: pero a menudo así son las cosas cuando se teoriza. ¿Qué es la hermenéutica sino la versión filosófica de todo lo que ha venido haciendo la crítica literaria desde que existe? ¿Y qué es la crítica literaria sino crítica orientada hacia el presente y por las exigencias del presente, es decir, crítica implicada, globalmente responsable y, según nuestra terminología un poco bélica, «militante[2]»? Es en este sentido como la crítica debe diferenciarse del estudio literario de tipo académico y vincularse a la crítica de la cultura y, en última instancia, a la crítica de

la sociedad.

Sobre este último punto nos puede echar una mano con su práctico sentido común T. S. Eliot, cuando se preguntaba cuáles eran «las fronteras de la crítica»: es decir, cuándo la crítica literaria dejaba de ser literaria (utilizando la literatura para comprender otras cosas) y cuándo, en el otro extremo, dejaba de ser crítica (esto es, de emitir juicios). Mientras que en la hermenéutica, con la noción y el término de *Dasein,* se indican las premisas de la situación y de la praxis interpretativa, en la crítica literaria se procede, por el contrario, exponiendo toda premisa circunstancial a los significados específicos que intervienen en la experiencia de la lectura.

Los riesgos de la lectura se derivan de un proceso interpretativo en curso, no se tematizan filosóficamente, sino que se despliegan en la dialéctica discursiva y ensayística de un relato crítico. La crítica no se limita al texto y sus estructuras, ni al lector y sus reacciones, ni a la intención del autor. Sería muy difícil encontrar entre los clásicos de la crítica moderna uno que se detenga en el texto, o en sus reacciones como lector, o en la sola intención del autor. La crítica literaria es una estética en acto, no en teoría, la única estética empírica y plural, y quizá la única que cuenta.

Los intentos de definir la literatura en general, buscando fórmulas válidas para el curso completo de la historia y para todos los géneros, no han dado frutos duraderos, ni siquiera cuando ciertas teorías y definiciones han tenido éxito, empujando a la crítica hacia el uso de tautologías tranquilizadoras: la poesía es intuición lírica, se denomina poesía cuando domina la función poética del lenguaje, la esencia de la literatura es la literariedad, etc. Estas fórmulas no incrementan, sino que empobrecen y paralizan, el ejercicio de la crítica. Y, en ciertas categorías profesionales de especialistas, convierten la lectura en un acto predeterminado, preconcebido, metodológicamente correcto, practicable y replicable sin riesgo alguno.

Como todo el mundo sabe, y como han señalado también los historiadores de la lectura, uno de los primeros lectores «sin método» fue, no por casualidad, Michel de Montaigne, el inventor del ensayo moderno, informal y personal. Antes que él, en el Renacimiento los lectores cultos leían mientras rellenaban «cuadernos de lugares comunes» en los que recogían citas, observaciones y pasajes leídos. Se trataba de un instrumento que sustituía a la mnemotécnica. Como escribieron Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, Montaigne se negaba a copiar y a compilar: «No anotaba los libros que leía para obtener de ellos extractos y citas [...] En la composición de los *Essais* no empleaba repertorios de lugares comunes, sino que creaba con libertad, sin recurrir a recuerdos de lecturas y sin interrumpir la concatenación de pensamientos con referencias literarias».

Es verdad que Montaigne no era un crítico literario. Pero sus ensayos nos

muestran a un hombre que, a partir de sus lecturas, reflexiona sobre sí mismo y sobre el género humano. Como lector, y no como estudioso de textos, representa un momento imprescindible de la actividad crítica. Para ser un hiperlector, el crítico debe, asimismo, continuar siendo un simple lector, un lector sin defensas, sin pinzas, tijeras ni bisturí, un lector receptivo que acepte los riesgos de la lectura, que suspenda la incredulidad y crea, al menos mientras lee, en aquello que lee.

El lector de libros puede llevar un diario de lecturas, y puede suceder que escriba, como Henry Miller, una autobiografía, *Los libros en mi vida,* que «trata de libros en tanto que experiencia vital», y cuyas conclusiones son que «habría que leer cada vez menos, y no cada vez más», y que «aun no habiendo leído como un estudioso, tengo la sensación de haber leído al menos cien veces más de cuanto debería haber leído por mi propio bien». Lo fundamental para un tipo como Henry Miller era, por supuesto, escribir, pero sobre todo vivir. Estaba totalmente convencido de que las personas incultas «no son desde luego los menos inteligentes de nosotros». Sin embargo, inteligentes o, como dice Miller, «revolucionarios — esto es, inspirados e inspiradores», deben ser los libros. Porque un riesgo de la lectura, en realidad el riesgo más frecuente, es leer ese tipo de libros que habría sido mejor no leer, o que habría sido mejor que no hubieran sido escritos y publicados. El libro *per se* no es un valor. Lo es únicamente si vale la pena. Y en el caso actual de sobreproducción de libros, los peores enemigos de los libros que merece la pena leer son los innumerables libros que los sepultan, y de los que tratamos de defendernos.

Uno de los críticos más interesados en los diferentes riesgos de la lectura ha sido George Steiner. «Leer bien», escribió, «significa correr grandes riesgos. Significa volver vulnerable nuestra identidad, nuestro autocontrol [...] Quien haya leído *La metamorfosis* de Kafka y sea capaz de mirarse en el espejo sin arredrarse, quizá sea capaz, técnicamente, de leer los caracteres impresos, pero es analfabeto en el único sentido que realmente importa».

Para Steiner, «leer bien» no es un hecho técnico en el sentido de los métodos de análisis y de interpretación. Es una cualidad de la experiencia. En el ensayo *El lector infrecuente* (en *Pasión intacta)* Steiner muestra cierta nostalgia por los rituales de la lectura y por el libro como objeto de culto e instrumento de autoformación humanista: «Leer bien significa responder al texto, implica una responsabilidad que sea también respuesta, reacción». Pasar por alto las erratas sin corregirlas constituye ya un pecado de omisión y desconsideración, «una blasfemia contra el espíritu y la lectura». Es a partir de esta ética apasionada de la lectura desde donde nacen la filología y la crítica.

Desde posiciones análogas, aunque con puntos de vista diferentes, nacen las polémicas de Susan Sontag y de H. M. Enzensberger. En *Contra la interpretación,* Sontag defiende la lectura como una percepción intensificada, contra la manía de

interpretar excavando bajo la superficie de obras literarias y artísticas. Enzensberger defiende a ultranza, contra la lectura correcta e ideal, las lecturas reales, aunque sean defectuosas, parciales, utilitaristas, hedonistas o experimentales, en tanto que actos individuales irreductiblemente anárquicos y particulares.

En la lectura los riesgos están por doquier. En ocasiones los corre el texto, y en otras los corre el lector. Otras veces también los corre el autor: algo que sucede cuando, por ejemplo, sus poemas, tal y como lamenta Enzensberger, se utilizan en la escuela para torturar a los estudiantes, obligados a dar con la interpretación adecuada, hasta hacer que, de entonces en adelante, sientan náuseas tanto de esa cosa incomprensible y aburrida llamada poesía, como de esos individuos a evitar que son los poetas.

Por lo que a mí respecta, corrí mi propio riesgo leyendo a mis estudiantes de la Universidad de Venecia un fragmento del diario de Kierkegaard que empezaba con esta frase: «Yo amo al hombre común, pero los docentes me causan aversión». ¿Sentía aversión por mí mismo? Me había metido en un lío. Por lo tanto: ¿Kierkegaard o la universidad? O una cosa o la otra. Sin pensármelo mucho, dos años después elegí a Kierkegaard y abandoné la enseñanza.

---

[2] En Italia fue muy común la denominación «crítica militante» para la crítica literaria y cultural contrapuesta a la crítica académica. Mientras que esta última trataba temáticas y autores del pasado, la militante se ocupaba de escritores y obras contemporáneas, participando en debates y polémicas. En las últimas décadas la distinción ha desaparecido progresivamente, mientras que en España el uso de esa etiqueta ha sido minoritario. [Esta y las demás notas son del traductor]

El escándalo de la lectura

En la enseñanza, la literatura se presenta desde el principio como algo alienado y alienante, algo de lo que, por desgracia, se obtendrán resultados deprimentes y limitados, tanto desde el punto de vista de lo que es la literatura, como de lo que debería ser la enseñanza.

El primer error que, sin ni siquiera darnos cuenta, aprendemos desde el colegio hasta la universidad, es que las obras literarias fueron escritas por sus autores y están ahí ante nosotros con el fin de ser enseñadas y estudiadas. Y que, en cierto sentido, dentro de la escuela la literatura (si bien este argumento vale para todo lo que se convierte en «materia escolar»), existe ante todo y acaso únicamente bajo la forma de instrumento, contenido, relleno o pretexto para la praxis didáctica. La Praxis Didáctica lo domina todo. Es una condición trascendental y apriorística, ¡es la forma teórico-práctica que da forma teórico-práctica a todo lo que toca! Lo que se debería tratar de conseguir es que nuestros hijos no crean que, si de un día para otro desapareciese la escuela, con esta desaparecerían todas las cosas de las que se hablan en ella: las catedrales góticas, la Revolución Francesa, la sintaxis de las oraciones o los poemas de Cavalcanti.

Por tanto, lo primero que debe hacerse es esto: evitar de todas las maneras posibles que la enseñanza vuelva *irreales* los objetos de estudio, esto es, transformándolos en simples materias de enseñanza (explicaciones en clase, estudiar en casa, sacar a preguntar a la pizarra, exámenes, etcétera). Los planes del Ministerio y, sobre todo, la organización cotidiana de la vida escolar, son máquinas apisonadoras que parecen hechas aposta para triturar la voluntad de independencia más inquebrantable. En la práctica, la libertad de cátedra se reduce a bien poco. Para hacer algo distinto a lo que «hacen todos», resulta casi siempre imprescindible la solidaridad de otro profesor. O, si no, hay que estar absolutamente convencido de que a un docente animado por una verdadera curiosidad, sinceridad y coraje, unos «resultados negativos» jamás podrán restarle mérito: porque tendrá siempre de su parte los principios sagrados de todo el pensamiento pedagógico clásico y moderno; y los estudiantes, si no de forma inmediata, antes o después comprenderán que están en presencia de una persona viviente y pensante, y no ante una copia idéntica realizada obedeciendo las últimas directrices procedentes de «arriba» y de lugares lejanos.

Tengo la impresión de que aquellos que enseñan y que estudian literatura (no solo quien la estudia como estudiante, sino también como académico), tienden a olvidar que las obras literarias no fueron escritas por sus autores para ser enseñadas y estudiadas, sino para ser leídas y releídas. Quien lea un clásico debería ser tan ingenuo y presuntuoso como para pensar que ese libro fue escrito precisamente para él, para que se decidiese a leerlo.

Si bien los lectores han aumentado en número, es probable que la calidad de la literatura haya empeorado. El enorme desarrollo y proliferación de métodos de análisis de textos se debe también a ello: de hecho, cuanto peor es la calidad de los alimentos, más se multiplican los manuales de cocina refinada y las revistas para *gourmets*.

En la enseñanza se deberían simplificar las cosas lo más posible. ¿Qué es lo mejor que puede hacer un profesor, sino elegir bien los libros que leer y permitir a los estudiantes la mejor lectura posible, creando y alentando las condiciones para que esto suceda? Por brillantes que puedan ser las clases de un profesor, el curso será un fracaso (o, peor aún, una estafa) si las lecturas obligatorias son aburridas o de mala calidad.

En cuanto a los denominados «métodos de lectura», no consigo imaginar uno mejor que la *repetición* e *ir despacio*. Por ejemplo, puede elegirse más o menos al azar un poema o una página de prosa, pidiendo a los estudiantes que la lean en voz alta. Si son unos veinte alumnos, cada uno hará una lectura. Si el número de estudiantes es más alto, entonces podrá limitarse a diez o veinte lecturas. El experimento puede hacerse bien con un autor famoso, bien con un texto que nadie conozca. Ese poema o ese fragmento de prosa empieza así a cobrar forma, vuelve a estar presente, asume la voz que le presta cada lector. No todos harán las mismas pausas. La entonación de algunos pasajes quizá cambie. Alguno se trabará o se saltará una palabra. Unos tratarán de imitar a personajes de la radio o de la tele. Otros leerán de forma apresurada, o parodiarán en broma algún pasaje. Cada uno, esperando su turno de lectura, prestará más atención a la manera de leer del que le precede y se preparará, de forma más o menos consciente, para leer ese verso o esa frase, o todo el texto, mejorando algo o cambiando la entonación.

Sea como fuere, la presencia más real y comprometida en el aula será ese texto que toda o casi toda la clase deberá leer, y al que cada lector aportará algo suyo. Los errores y las dudas en la lectura son tan útiles como las lecturas más fluidas y conseguidas: a veces mucho más, porque sugieren una corrección, indican falta de atención y riesgo de malinterpretación. Las actitudes en cuanto a la «interpretación» no importan. Lo mejor será aconsejar leer de forma que, al hacerlo, quien esté leyendo entienda lo mejor posible el significado de las frases, abandonándose a su movimiento y sintiendo su ritmo.

El alto número de lecturas y la concentración que se crea tienden a favorecer

una tensión especial y una espera interpretativa que permite pasar al momento siguiente: el de la observación, el comentario, la discusión y la selección de las impresiones que ha causado la lectura. (Aunque también podría postergarse para otro día, o dejar en torno a lo que se ha leído una vasta zona de silencio). ¿Qué te ha llamado la atención? ¿Qué sentido tiene la elección de esos adjetivos? ¿Qué te sugieren ese encabalgamiento y esa pausa? ¿De qué habla? ¿Qué se aprende leyendo esa página? ¿Qué más se debería o se querría saber para comprenderla mejor? Esto es, desde luego, solamente un punto de partida. Se puede tomar la decisión de seguir comentando esas líneas durante todo un mes, durante todo un año, leyendo el libro de principio a fin o, por el contrario, pasar rápidamente a otro, a textos de la misma época pero que sean muy diferentes, o a textos muy similares de épocas lejanas, según la programación del curso o siguiendo la concatenación de problemas y curiosidades que nazcan a medida que se desarrolle el debate. El mejor resultado de un curso de literatura siempre será este: que los estudiantes continúen hablando de esas páginas y de esos libros más allá de las horas de clase y después de haber aprobado sus exámenes.

Sin embargo, ¿hay todavía alguien que esté verdaderamente interesado en saber *qué se ha escrito en los libros,* de qué hablan las obras literarias, *qué querían decir* los escritores cuando escribieron lo que han escrito? ¿Es posible que se pida esto a la enseñanza? Lo dudo. Porque, si así fuese, ¿cómo sería posible que en la escuela y en la universidad (¡en la escuela y en la universidad!), se mande estudiar a Dante y a Leopardi, dándole vueltas a miles de preguntas, clases, ejercicios y trabajos, sin sentirse afectado siquiera un momento por la aspiración al Paraíso, la angustia del Infierno, el problema del suicidio o la insensatez del «progreso» humano?

La única función y la única utilidad que consigo verle a la lectura de obras literarias es esta: escándalo, conocimiento, evasión e identificación.

Qué consecuencias tendrán estas experiencias es algo que jamás tendremos la capacidad de saber por anticipado. Cada generación, cada público y cada individuo debe experimentar de nuevo sobre sí mismo el efecto de los clásicos. Aunque se trate de un solo verso y de una sola frase.

Adiós a la Universidad[3]

Querido Sandro Briosi,

Sí, tienes razón: mi decisión de abandonar la universidad no es la única posible. Si era esto lo que querías demostrar, la carta abierta que me has escrito era innecesaria. La decisión que he tomado, como bien sabes, no solo no es la única decisión posible, sino que, por el contrario, es completamente insólita, poco «racional», poco comprensible, poco comprendida y ampliamente criticada entre amigos y excolegas.

Después de decir cosas que yo ni siquiera he osado decir, como que trabajando en la universidad se «tienen compañeros que dan vergüenza ajena»; después de observar que del actual modelo de oposiciones «no solo se aprovechan personas indignas», añades la pregunta letal: «¿Irse para qué sirve?».

¿Acaso he dicho que irse de la universidad sirva para algo? ¿Crees que mi intención era proponer públicamente una práctica generalizada de dimisiones? ¿El mío te ha parecido un llamamiento a la dimisión en masa con el fin de mejorar el estado de la institución universitaria?

Con mi dimisión no quería hacer algo de provecho para la universidad, para mis colegas, para los estudiantes o para los estudios universitarios. He dimitido para interrumpir mi relación personal con todo esto. No para hacer algo útil, sino para irme a otra parte, para no continuar ahí, para no tener nada que ver con los problemas de la universidad, con lo que significan en realidad y con todas las cosas que se pueden decir, con más o menos utilidad, a este propósito.

La mía es una decisión personal, que se ha hecho pública a través de un par de entrevistas y que, obviamente, como a los periódicos no les interesan respuestas del tipo: «Dejo la universidad porque me aburre», ha parecido un terrible acto de acusación contra toda la institución universitaria, contra quienes trabajan en ella, contra quienes no dimiten, y quizá incluso contra los estudiantes que asisten a ella.

Querido Sandro, te agradezco que me hayas escrito y que hayas recordado que los dos estuvimos juntos en una comisión de oposición. De esa experiencia, en lo que se refiere al comportamiento de la comisión, no puedo sino guardar un buen recuerdo. Solo que teníamos ante nosotros a una treintena de candidatos de gran nivel, muchos de ellos mejores que varios de nuestros colegas, y casi todos, salvo

dos, condenados a quedar fuera de la universidad a pesar de haber dedicado (o de haber sacrificado inútilmente) a los estudios de tipo universitario años de trabajo y sus mejores energías.

Si no recuerdo mal, a los dos nos deprimía bastante la situación, mientras, durante horas, en torno a esa mesa, llevábamos a cabo pacientemente toda esa complicadísima serie de gestos embrutecedores que impone la burocracia de las oposiciones: porque en ellas todo el mundo es, por principio, preliminar y burocráticamente sospechoso de querer estafar y engañar a alguien. Y así se suceden durante horas controles y autocontroles, sobres que deben ser pegados de cierta manera, para demostrar su inocencia a los posibles inspectores.

Piensa, querido Briosi, en el sinfín de títulos y méritos que nos llegaron: piensa en quienes los escribieron, los enviaron y después los retiraron. Piensa en el uso que hacen las comisiones de oposición de la ingente cantidad de títulos que envían diligentemente los candidatos. Piensa en el sistema de puntuación, en la hipocresía de todos esos números que deben asignarse a los candidatos por cada actividad cultural que hayan llevado a cabo en su vida: suplencias, enseñanza en institutos, cursos en el extranjero, artículos de periódico, artículos de revista, doctorados en curso, doctorados finalizados, tesis doctorales en curso o llevadas a término, etc. ¿No es esto burocracia? ¡Qué honestos hemos sido, querido Briosi, qué meticulosos hemos sido en el cálculo de las puntuaciones, en la corrección de los escritos, escuchando los coloquios! Las cosas no siempre son así, me dicen. Que yo no soy un experto en oposiciones, que soy un ingenuo. Pero escucho decir sin parar que en la práctica actual de las oposiciones existe corrupción. Existe corrupción a pesar de la asfixiante praxis de control y autocontrol y vigilancia recíproca impuesta por la burocracia.

¿Y los exámenes? ¿No te parece que en los exámenes hay algo artificial, mecánico, embrutecedor, degradante y, en definitiva, también «burocrático»? Cada cual (aunque no todo el mundo) trata de poner remedio a este problema: durante el curso pedía a los estudiantes que hiciesen seminarios y reseñas con el fin de no llegar a los exámenes y encontrarme con personas a las que no había visto en mi vida. Sin embargo, por lo general los exámenes son muy tradicionales y, ¿por qué no?, bastante burocráticos.

¿Y los colegas? ¿Puedo decir sin parecer un vil presuntuoso que las relaciones entre los compañeros a menudo son deprimentes e insoportables? No estoy diciendo que las personas sean insoportables y deprimentes: esto sucede igualmente en la vida, en todo tipo de situaciones, no solo en la universidad. Es más, en la universidad es posible conocer personas particularmente agradables, inteligentes, cultas, competentes y apasionadas precisamente sobre las cosas que personalmente más nos apasionan.

Lo que ocurre es que se trata, por fuerza (las cosas, las instituciones, poseen una

fuerza inequívoca) de relaciones «entre colegas» más que de relaciones entre personas, intelectuales o estudiosos. Yo siempre trato de hacer salir a la persona y al intelectual de la cáscara del colega. No siempre se consigue. Muchos prefieren ser colegas, profesores, directores, decanos o rectores, en lugar de intelectuales y personas. El título, el cargo y el puesto terminan por gustar en sí mismos. ¿No es así? ¿Y no crees que puede suceder que en ocasiones, en alguna ocasión, haya alguien que se harte, que trate de cambiar? ¿Y que, al salir de la universidad, diga más o menos las mismas cosas que se dicen de ella cuando se está dentro? En esa entrevista, que en parte te ha ofendido y en parte te ha irritado, yo solo he hablado de algunas cuestiones, de forma moderada, con reticencia, aludiendo a cosas que ya había dicho y que también había puesto por escrito en los años precedentes, cuando trabajaba en la universidad. ¿No te resulta extraño y digno de análisis el hecho de que, si permaneces en la universidad, cualquier cosa que digas, cualquier crítica que hagas, se queda en papel mojado, nadie se da por enterado, no te entrevista nadie, no se ofende ningún colega ni siente la necesidad de responder? Todo se vuelve una bola de nieve solamente si hablas al marcharte.

No se necesita a Max Weber, querido Briosi, para comprender que la burocracia (en sentido amplio, si lo prefieres, el principio burocrático), extiende su acción eficaz sobre la universidad, transformando, al menos en parte, todo lo que toca: personas, gestos, discursos, libros o investigaciones.

Bien. Tomo nota de que, teniendo en cuenta todo esto, tú (y muchos otros) te encuentras bien en la universidad y consideras útil permanecer en ella. ¿Pero acaso te he invitado a abandonarla? Solo querría que fueses un poco más comprensivo con alguien que (después de veinte años impartiendo clases) siente la necesidad de abandonarla y tiene la posibilidad de hacerlo.

Dices con ligero desprecio que tengo en mente un modelo intelectual «tardorromántico-*scapagliato*-sesentayochesco». Creo que en esta etiqueta se encuentra lo peor de tu carta, y quizá de una mentalidad muy difundida entre nuestros colegas literatos, a los que tú das voz. Querido Sandro, eres un académico dedicado a la literatura: no puedes usar esos términos de manera tan genérica, estridente y amenazante. Te invito a reflexionar sobre el Romanticismo: ¿Por qué dices «tardorromántico»? ¿No podría ser definido como proto o prerromántico, por ejemplo? ¿Como Hölderlin o Rousseau? Si me comparases con Sócrates o con Giordano Bruno, ¿no sería lo mismo? El símil con Diógenes tampoco me ofendería.

¿Y la *Scapigliatura*[4]*?* Nunca me ha gustado. ¿Pero no crees que la ofendes al utilizarla como un término denigratorio? ¿Y el 68? ¿Acaso desciende de tardorrománticos como Nietzsche y Marx? ¿Crees que hay que tirar a la basura a Rimbaud y a Oscar Wilde? ¿Desprecias a Gauguin y a Stevenson? ¿Qué significa ese estilo «profesoral» de sentirse por encima y más allá de los autores y de las

corrientes culturales que después se estudian con tanta abnegación? No eres el único que se dirige a mí como quien se dirige a un presuntuoso, a alguien que se equivoca y que quiere decirles a los demás cómo deben vivir, a un tránsfuga. No soy, te ruego que me creas, ninguna de estas cosas. Tanto tú como el resto de amigos y colegas que continúan en la universidad para cambiar las cosas a mejor estabais allí antes de mi dimisión: ¿Cómo es que en estos años las cosas, en lugar de mejorar, han ido a peor? Ahora bien, pronto lo comprenderéis. Os lo garantizo a todos vosotros.

Con amistad,
Alfonso

---

[3]. El 14 de julio de 1995 se hizo pública, a través de un artículo-entrevista («Adiós, universidad cruel») aparecido en el diario *La Repubblica,* la renuncia de Alfonso Berardinelli a su cátedra en la Universidad. Su decisión causó mucha polémica y suscitó varias réplicas de profesores e intelectuales, entre ellas la de Sandro Briosi (1941-1998), profesor universitario y ensayista, quien le dirigió una carta abierta. Este artículo es la respuesta de Berardinelli.

[4]. La *Scapigliatura* [literalmente, «los despeinados, los desgreñados»] fue un movimiento cultural, artístico y literario del norte de Italia de mediados y finales del siglo XIX, que tomaba como modelo la bohemia artística parisina y rechazaba la tradición estética y las costumbres burguesas. En la actualidad el adjetivo *scapagliato,* además de su significado literal de «despeinado, desgreñado» y de su referencia a esta bohemia, alude de forma despectiva a quien vive con «libertinaje y desenfreno».

Sobre la escuela

Solamente he estudiado a gusto en la universidad. En el colegio, en cambio, me esforzaba poco. Mi principal preocupación era evadirme. ¿Qué otra cosa puede hacer quien se siente en una cárcel? Durante meses y años el mismo aula, los mismos compañeros, el mismo horario. Siempre obligados a escuchar, recibir y devolver las mismas nociones iguales para todos. Todos juntos, al mismo tiempo y en el mismo sitio. En estas condiciones aprender no es solamente aburrido. ¡Es imposible! Estudiar quiere decir apasionarse: en latín, *studium* es un empeño lleno de entusiasmo, es algo intensamente personal y subjetivo. Y la pasión requiere cierta libertad que la escuela no contempla.

Como no me atrevía a disentir abiertamente de los profesores (para mí eran como los guardianes de la Ley en Kafka) y tenía miedo de que me excluyeran y me incordiaran, me limitaba a estar ahí y a hacer lo que hacía todo el mundo. En instituciones totales[5] y semitotales como la escuela, es mejor no destacar demasiado a ojos de tus superiores: para evitar deberes extra, castigos humillantes o vínculos más personales con los profesores, una raza humana completamente distinta que me resultaba misteriosa y distante.

Lo que me volvía al mismo tiempo dócil y reservado eran sobre todo mis ambiciones secretas. Permanecía allí a la espera de volverme, por fin, libre y adulto. No estaba ahí para estudiar lo que se nos mandaba día tras día con una saña que me resultaba sádica (toda pedagogía que pretende transmitir e inculcar nociones ya establecidas es necesariamente un poco sádica). Para mí el colegio era una espera. Aceptaba en parte la ficción cultural, pero era una ficción. El verdadero estudio lo afrontaría más tarde, con libertad y a mi manera. Por el momento me evadía leyendo novelas rusas y norteamericanas, lo más antiescolar que uno pudiera imaginarse (en aquella época).

Además, tenía la funesta impresión de que todas las cosas interesantes que nos hacían estudiar estaban afectadas por una especie de mal de ojo: llegaban siempre en el momento menos oportuno, en el momento equivocado. Claro que me gustaba Catulo. Pero mira tú por dónde, en los días que tenía que estudiarlo, prefería a Virgilio. Era bonito leer a Leopardi. Pero sobre todo si al día siguiente tenía que estudiarme a Ariosto. Y Nietzsche era un descubrimiento excitante justo cuando en ese momento tocaba estudiar a Kant.

En todos mis años escolares siempre hubo algo que no iba bien. Me bastaba con dar a entender que se me daban bien los estudios y que, si quería, podía hacer más. Me sentía un clandestino, un rehén. Fuera, mientras tanto, estaba «la vida». Al otro lado de las paredes de la cárcel las mañanas transcurrían con felicidad, es decir, con normalidad y naturalidad, totalmente ajenas a lo que sucedía en ese extraño lugar entre la clase de Química y la clase de Historia.

Aún hoy tengo a veces pesadillas. ¿Solo quedo yo por salir a la pizarra en clase de Matemáticas? ¿Qué ha pasado? ¿Se han olvidado de mí? ¿O es que un día de estos tendré el examen de Selectividad? ¿Pero cómo? ¿No lo había aprobado ya? ¿Por qué sigo ahí? Esta noche he soñado con una compañera mía del instituto. ¿Aún estoy enamorado de ella?

Ahora que vaticinan una escuela mejor, me pregunto en qué medida y en qué condiciones es posible. En ninguna parte está escrito que el propósito político de mejorar dé buenos frutos. Todavía hay gente que se sulfura por las «nefastas consecuencias» del 68, como si don Milani[6] hubiera fomentado la ignorancia y los males de la escuela no fuesen, ya a finales de los años setenta, males bastante tradicionales y eternos: rutina, pereza general y burocracia.

La gente suele esperar demasiado de las reformas. La demora en las actuaciones del gobierno se vale siempre de excusas para postergar mejoras que cualquiera podría implantar de manera inmediata, sin autorizaciones especiales ni el uso de financiaciones futuras.

Como observara Giulio Ferroni en su libro *La escuela suspensa,* durante años ocuparse de la escuela sobre todo ha querido decir: «Debatir reformas, sostener la necesidad de reformas y proyectar reformas». Y, por tanto, «la escuela se concibe casi *a priori* como un sitio que hay que reformar». De modo que, una y otra vez, el problema-escuela se traduce en nuevos formalismos buro-tecnocráticos, en utopías reformistas, en terminologías psicopedagógicas grotescas (el capítulo que Ferroni dedica a este tema resulta hilarante por momentos), en discursos a la vez demasiado técnicos y demasiado generales sobre la Reforma a desarrollar. Reforma que, cuando llegue, resolverá todas las carencias: y que, cuando llega, obviamente tiene carencias y tendrá que ser reformada.

Algunos, en cambio, piensan que el punto delicado está en otra parte. En la idea de sociedad y de cultura que tengamos. Y, sobre todo, en la pésima preparación de los profesores (pero, ¿quién enseñará a los profesores?), y en su escaso compromiso con un trabajo excepcionalmente complejo y difícil, que requiere cualidades específicas y notables: imaginación, valor, pasión cultural y capacidad comunicativa, curiosidad por los demás...

En realidad, el gran tabú de la escuela es precisamente la denominada «praxis didáctica», el sentido y las consecuencias de lo que tiene lugar día tras día entre profesores y estudiantes. Es el *qué* y el *cómo* de la enseñanza, qué quiere decir

enseñar y, sobre todo, aprender en un momento determinado de la vida. El debate sobre los medios y los fines del aprendizaje jamás debería considerarse superado. Los científicos y los artistas continúan teniendo durante toda su vida el problema de aprender cosas nuevas y de modificar sus hábitos mentales. El camino para llegar al conocimiento es una cuestión que siempre está a la orden del día. Por ello lo fundamental es, como escribe Guido Armellini, «una *autorreforma:* transformar los colegios en centros de investigación didáctica además de en lugares para la transmisión del saber», así como «hacer que los profesores sean capaces de actuar como seres pensantes, capaces de construir y de manejar por sí mismos los modelos y las estrategias de su propio trabajo».

Todo esto es un tabú. Si hay algo sobre lo que no se puede debatir en la escuela (ni en la universidad) es la esencia y la forma de la enseñanza. Entre colegas (palabra horrible) parece como si estuviera prohibido hablar de ello, y a quien trata de hacerlo se le considera indiscreto e inoportuno. Sin embargo, es precisamente este silencio lo que vuelve pobres, aburridas y trufadas de falsa camaradería las relaciones entre colegas. Lo que debiera ser el tema de debate más natural, da miedo. Los profesores sienten por lo general un terror sagrado ante la posibilidad de que su denominado o presunto «método» de enseñanza pueda ser discutido y quizá, de tanto en tanto, adaptado y modificado con o sin Reformas o instrucciones del Ministerio.

La otra gran coartada es la Programación a desarrollar. Esta amenaza se cierne sobre toda la vida escolar. A la luz de la programación que cumplir (¿Habéis cumplido la programación? ¿En qué punto de la programación estáis?), ese control recíproco, que podría ser útil, se convierte en un control neurótico, poco menos que policial. Fuente de chantajes continuos para todo aquel (sobre todo en la escuela primaria) que desee transitar caminos distintos. Las diferentes vías hacia el saber y el aprendizaje no deberían considerarse una excepción temeraria, sino más bien la regla. Una cosa jamás es idéntica cuando la enseñan y la aprenden personas distintas en lugares y en épocas distintas: como tampoco puede ser idéntica la forma de conocer a fondo ciertos conceptos.

Quien solo piensa en las nociones que debe transmitir, y no en las personas a las que les serán transmitidas, antes o después se verá obligado a descubrir la psicología, porque los alumnos terminarán por tener los mismos «problemas psicológicos» de los que hablan la prensa y la televisión.

Son muy pocos los adultos que guardan un buen recuerdo de la escuela. Casi todas las cosas que sabemos de verdad, tenemos la impresión de haberlas aprendido después, fuera del colegio, por *curiosidad* personal o por *necesidad* práctica (las dos verdaderas razones para aprender). ¿Cuándo se aprende algo en la escuela porque se tenga auténtica necesidad de hacerlo o porque se esté movido por una verdadera curiosidad? Por lo general, en la escuela el conocimiento está

vigente en estado hipotético, virtual o nominal. Te ponen al corriente de ideas, terminologías, obras, problemas y acontecimientos. ¿Pero en cuántos casos, en la etapa escolar, precisamente en el momento en que las programaciones lo requieren, se consigue aprender de verdad algo importante, apasionante o memorable? Nos dijeron cuáles eran las reglas de la sintaxis, la taxonomía de las plantas y los cuadros de Rafael. Pero, ¿lo entendimos todo, lo aprendimos realmente en ese momento, en ese trimestre, para aprobar el examen?

Con los libros tiene lugar una confusión análoga. Los diccionarios, las gramáticas o los manuales uno los aprecia más tarde, siendo adulto, pero no en la escuela. Si hay un tipo de libros que jamás deberían emplearse en la escuela, estos son los libros de texto. En la escuela, el libro de texto crea irrealidad cultural, inspira sumisión, antipatía, náuseas y desdén. Basta con ver cómo los tratan los estudiantes. Más que leídos, terminan devastados por los subrayadores. Y después se venden o se tiran de forma inmediata. Parece que ningún estudiante quiere tener en su casa libros que deberían considerarse útiles y que, en cambio, son vistos como caricaturas y sucedáneos de los verdaderos libros, los que la gente elige comprar y tener.

Los libros de texto deberían usarlos únicamente los profesores. A los estudiantes solamente se les debería prestar durante un periodo de tiempo limitado, si los piden, y como objetos valiosos. Los estudiantes deberían leer libros rigurosamente no escolares, libros escritos para todos los públicos.

Los clásicos grecolatinos, por ejemplo, han sido traducidos y comentados en incontables ocasiones y se encuentran disponibles en ediciones económicas no escolares. ¿Por qué en los institutos se sigue haciendo como si estos libros no existiesen, y como si un texto de Cicerón o de Tucídides pudiera ser traducido sin más, sabiendo apenas un poco de gramática, en un par de horas y con la única ayuda de un diccionario? Los profesores de instituto de lenguas clásicas siguen fingiendo que son capaces de conocer a fondo y en todo momento a cualquier autor de la Antigüedad sin la ayuda de instrumentos especiales y sin haber estudiado en particular a ese autor y su obra. De esta manera, la enseñanza del latín y del griego (por no hablar de la literatura italiana antigua) se convierte en una estafa. ¿Cómo se puede pensar que adolescentes que no saben prácticamente nada de cultura griega y latina, que solo han leído alguna novela contemporánea y que a duras penas hojean los periódicos, poseen un dominio del italiano tal como para traducir un fragmento de Tácito o de Demóstenes? ¿Por qué hacer traducir mal diez líneas fuera de contexto, en lugar de hacer leer obras enteras traducidas?

¿Es posible comprender toda la historia de la humanidad, desde sus orígenes hasta nuestros días, tratando de memorizarla en nuestros manuales, los cuales, ¡ay!, con demasiada frecuencia están fatal escritos, aunque los autores sean competentes y tengan buenas intenciones? En realidad, la historia es incomprensible sin la

experiencia y la utilización de *documentos históricos* y sin la lectura de *acontecimientos concretos bien narrados*. En nuestras escuelas faltan ambas cosas. De modo que resulta mucho mejor entrevistar a tus abuelos (en Italia su número crece sin cesar), observar muebles y fotografías viejas, visitar edificios abandonados, analizar los periódicos del mes o del año anterior, que fingir apasionarse en frío con Lutero o con Cavour.

Para iniciarse en las ciencias naturales bastaría con estudiar metódicamente lo que tiene lugar en los parques públicos de la zona. O llevar a cabo un examen analítico de nuestra dieta y del cubo de nuestra basura, tener en cuenta el origen y las consecuencias biológicas, químicas y medioambientales de nuestros objetos de consumo cotidiano.

En definitiva, dado que nos encontramos en el país de las bellas artes y del melodrama, ¿por qué no fundar la cultura humanística sobre la música y las artes visuales en lugar de sobre la literatura? ¿Por qué no comenzar desde el principio de curso poniendo como tareas la escucha de Pergolesi y de Rossini, el estudio de una decena de cuadros y de edificios renacentistas y barrocos de la zona? No se trata de hacer visitas en grupo, en excursiones escolares, como una manada de alienados y marginados. Estas cosas se hacen a solas o en pareja.

Queridos profesores, querido decanos: esto no significa perder el tiempo. Ni tampoco descuidar las programaciones. Es más, se puede realizar una auténtica contribución, que no sea ni pasiva ni ejecutiva, a la Reforma de la escuela. No hay cultura sin placer mental, no hay estudio sin pasión. De lo contrario, en la escuela la gente enferma.

---

[5]. En 1961, el sociólogo estadounidense Erving Goffman acuñó el concepto «institución total», que aludía a un «lugar de residencia o trabajo, donde un gran número de individuos en igual situación, aislados de la sociedad por un periodo apreciable de tiempo, comparten en su encierro una rutina diaria, administrada formalmente» (*Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales,* Amorrortu, Buenos Aires, 1970).

[6]. Lorenzo Milani (1923-1967) fue un sacerdote cristiano, escritor y pedagogo italiano. Durante trece años impartió clases en un humilde pueblo de montaña que carecía de luz, agua, teléfono o carreteras, y junto con sus alumnos escribió en 1967 la *Carta a una maestra,* donde se denunciaba el clasismo del sistema escolar italiano.

El demonio del libro

Cuando Roberto Calasso exhibe su erudición metafísica, iniciática y mitológica, te deja perplejo por varios motivos: porque no parecen temas idóneos ni para la narrativa ni para el ensayo occidental; porque no es fácil confiar en su prestigio ni en sus conocimientos; porque no se comprende cuál es exactamente la razón de semejante exhibición de erudición en terrenos en los que esta, por febril que sea, en realidad no tiene demasiada importancia.

Sin embargo, cuando Calasso, editor genial y autor de singular originalidad, habla del mundo editorial, las cosas son bien distintas. *La marca del editor,* aun siendo un libro breve que recoge artículos, semblanzas y conferencias esporádicas, está lejos de ser una obra menor o marginal. Es un ensayo claro, vigoroso, sobrio y ameno de crítica cultural. Uno puede compartir más o menos sus ideas y sus estados de ánimo (bastante explícitos, por suerte). Yo los comparto, si bien con un conocimiento de causa muchísimo menor en comparación. Pero son ideas y estados de ánimo que afectan a un punto neurálgico de nuestra vida mental, de nuestra relación con los libros, la lectura, la escritura, la memoria, el interés, el gusto y las formas de nuestra sociabilidad y de nuestra intimidad.

Tengo la impresión de que en diversas ocasiones, al polemizar con el historicismo y con la idea misma de Historia, Calasso ha elogiado la posibilidad y las ventajas de ser «hombres posthistóricos». En cambio, al hablarnos con extraordinaria pasión práctica, artesanal y artística de la edición de libros, Calasso muestra un grado altísimo de conciencia histórica, y de qué nos puede pasar en tanto que seres productores de historia, en tanto que jueces y víctimas de nuestra historia, como si de una segunda naturaleza se tratara.

Una de las frases más hermosas y memorables del libro es la siguiente: «Hay cosas que desaparecen sin apenas llamar la atención. Y quizá se trate de cosas fundamentales». Es una frase de iluminada melancolía. Nos habla de cómo «la furia de la desaparición» resulta temible y voraz con los acontecimientos históricos, tan temible como la absurda manía de «guardar en la memoria» y de conservarlo todo en el polvo tóxico de nuestros archivos, independientemente de la naturaleza técnica de los mismos.

Archivar supone también hacer desaparecer. La verdadera memoria vital tiene un solo órgano: la mente, la psique y el cuerpo humano, el uso de los ojos y de las

manos, el vínculo entre el espacio, el tiempo y la causalidad física. Los textos, los tejidos de palabras, su estabilidad y su repetición, son como una tela, un estrato de la vida mental y social. Cuando se transforman las técnicas y las costumbres, el tiempo y el espacio, la materia de la escritura y de la lectura, también se transforman los seres humanos, su cuerpo como su alma: porque en el «mundo sublunar» el alma es cuerpo. Toda pérdida material del mundo físico, para seres de carne y hueso como nosotros, no es, desde luego, algo digno de alabanza, sino una perversión espiritual.

Calasso habla de todo esto mientras describe las formas y las técnicas editoriales. Y lo hace en un momento en que la historia *gutenberguiana* del mundo editorial podría estar llegando a su fin. En este caso, no creo que convertirse en «posthistóricos» sea algo bueno. La transformación de la forma libro, de los soportes materiales y técnicos de la cultura del libro, el declive de las editoriales como forma y como género literario, de las editoriales que Calasso adora, nos hace entrar en un futuro en el cual desaparecerán «sin apenas llamar la atención» algunas de «las cosas fundamentales» con las que hemos convivido en los últimos cinco siglos. Sobre estas cosas, los denominados «nativos digitales», nueva variante antropológica, saben poco o nada, mientras que Calasso sabe mucho. La reinvención de un objeto como el libro podría revelar desgracias para el cerebro humano ya hoy fáciles de aventurar.

Precisamente quizá a partir de su trabajo como editor —un editor que quiere dejar su huella en todos los libros que publica— se entienda mejor la pasión de Calasso por las culturas premodernas y orientales, por los mitos, símbolos, ritos y datos primitivos de las culturas humanas. La interpretación que da Calasso de su maestro Bobi Bazlen como mago y chamán cultural, como genio editorial y motor principal en los comienzos de la editorial Adelphi, es una interpretación mitológica, es una mitografía fundamental en su vida. Pero tenemos necesidad de mitografías, nadie puede prescindir de ellas.

En lo que respecta a los libros y las editoriales, *La marca del editor* es un libro mitográfico. El primer capítulo, titulado «Los libros únicos», funda el mito. Mito magnífico y discutible. Con el fin de describirlo, Calasso hace milagros, efectúa acrobacias asombrosas y creo que, con el espíritu de un propagandista y de un enamorado, ofrece una imagen de Adelphi que debería retocarse y corregirse.

¿Qué son los «libros únicos»? La editorial de Bazlen, Luciano Foà y Calasso, ¿solo está compuesta de libros únicos? La solemnidad bíblica del íncipit nos da ya una pista:

> En el principio se hablaba de «libros únicos». Adelphi aún no había dado con su nombre. Teníamos muy pocas certezas: la edición crítica de las obras de Nietzsche, que bastaba por sí sola para orientar el resto. Y después una colección de Clásicos, fundada sobre criterios no poco ambiciosos: hacer bien lo que con anterioridad no se había hecho tan bien, y hacer por primera

vez lo que antes se había ignorado. Se imprimirían, como las obras de Nietzsche, en los Talleres Bodoni de Giovanni Mardersteig. Por aquel entonces nos parecía algo normal, prácticamente un deber. Hoy sería inconcebible (los costes se multiplicaban por diez, etc.). Nos gustaba que nuestros libros estuvieran en manos del último de los grandes impresores clásicos. Pero nos gustaba aún más que ese maestro de la tipografía hubiera trabajado durante mucho tiempo con Kurt Wolff, el editor de Kafka.

Al principio, por tanto, dos fuentes de inspiración: Nietzsche y Kafka. ¿Es una provocación preguntarse qué tenían en común? ¿Dos héroes, dos mártires, dos espíritus superiores? ¿El profeta del Superhombre y el cronista del Subhombre? Es cierto que el Hombre Corriente es un monstruo de la socialización moderna, pero los monstruos también se encuentran en los extremos, en el dominador absoluto y en la víctima absoluta. Para pensar «en grande» y «hasta el fondo» (esta es la idea de Adelphi), es necesario observar los extremos, contemplar con valor e intrepidez en qué se convierte el ser humano en su límite y en su frontera.

«En Italia», recuerda Calasso, «seguía siendo dominante una cultura en la que el epíteto "irracional" implicaba la más dura de las condenas. Y el maestro de todo lo "irracional" no podía ser otro que Nietzsche. Por lo demás, bajo la etiqueta de esa palabra inoportuna, inútil para el pensamiento, se encontraba de todo, incluido una parte considerable de lo esencial, que en general no había entrado todavía en las editoriales italianas, en gran medida a causa de ese estigma denigrante».

El origen, por tanto, fue polémico. Se quería poner remedio a una represión, a una censura, a una mezquindad, a una ideología de izquierdas que había marcado una época y que podía condensarse en el nombre de Georg Lukács, filósofo y crítico marxista que había traicionado las visiones recogidas en la obra maestra de su juventud, *El alma y las formas,* creyendo haberlas superado.

Una de las cosas de la «cultura Adelphi» que siempre me ha convencido menos y que a veces me ha suscitado rechazo quizá resida precisamente ahí, en ese acercamiento entre el estilo enfático de Nietzsche y el rechazo absoluto del énfasis presente en el estilo de Kafka. Por un lado, los gestos categóricos de la voluntad (por desesperada que fuera) de Nietzsche. Por el otro (todo lo contrario), la no-voluntad de Kafka.

Soy consciente de que estoy despachando el asunto con demasiada ligereza. Para ilustrar las toscas fórmulas que estoy empleando haría falta escribir como mínimo un libro o dos. Por suerte, solo estoy escribiendo un artículo, y puedo tomarme la libertad de sugerir que, en otra de las ideas centrales del Calasso editor, la idea de la amistad o la «complicidad» entre los autores publicados y publicables por Adelphi, hay algo que no funciona. Si no consigo advertir la escasa amistad y complicidad entre el martillo filosófico de Nietzsche y la mano desarmada de Kafka, es porque Calasso me induce a error. Afirma que existen vínculos poco visibles, aunque necesarios, «fisiológicos», que diría él, entre autores

que, en cambio, se leen como incompatibles.

Sin embargo, existen antagonismos que ningún editor, por mago, demiurgo o vidente que sea, podría eliminar. Y creo que en Adelphi hay numerosos casos de antagonismo. Por ejemplo entre el mismo Nietzsche y Simone Weil (quien dijo no ser capaz de acercarse a él), entre la agudeza de Karl Kraus y la pesadez de Martin Heidegger, entre la política y la sociedad según Carl Schmitt, teórico de la *Führung* hitleriana, y según Isaiah Berlin, seguidor de Tolstoi y de Alexander Herzen. Me parece positivo aceptar y explorar el conflicto y la contradicción, ¿pero por qué llamarlo *complicidades?*

Convencido de ciertas incompatibilidades y antagonismos (¿podría Adelphi publicar algún día a Gramsci?), pareciera que Calasso se niega a ver otras, no menos palmarias. Habría podido publicar perfectamente a Walter Benjamin y Theodor Adorno, de los que aprendió mucho en su juventud. Pero, una vez más, habría tenido el problema de tener que verles como amigos y cómplices de Heidegger y Schmitt, de quienes fueron enemigos declarados por los motivos más obvios y razonados, tanto filosóficos como políticos.

En definitiva, Calasso, no menos que Giulio Einaudi, ha sido un maestro de fascinaciones e hipnotismos. Einaudi, en palabras de Calasso, hipnotizó y sedujo a sus lectores con una pedagogía moralista de izquierdas. Calasso, después del declive histórico de la «cultura Einaudi», ha hipnotizado a las personas de izquierda, induciendo en ellas un esnobismo que sería difícil definir, porque lo que ha provocado en sus cabezas es, ante todo, una terrible confusión.

Además de la complicidad y de las afinidades psicológicas, otro principio irrenunciable en la descripción que proporciona Calasso de Adelphi es el placer, el *plaisir,* la diversión, el romper a reír, cosas de las que un verdadero editor como él no puede prescindir. Ahora bien, creo que las cosas que más hacen romper a reír son las elecciones filosóficas de Calasso, materializadas en la publicación de las obras más o menos completas, en colecciones especiales y solemnes, de Emanuele Severino y Massimo Cacciari. En Adelphi no hay mucho más de filosofía italiana. Es una sorpresa, y no muy grata. Personalmente encuentro divertido leer algunas páginas de estos dos filósofos, porque su vehemencia hiperfilosófica es, sin pretenderlo, cómica y caricaturesca. Ambos están obsesionados en mezclar, uno es demasiado lógico (decenas de libros y un único razonamiento: el devenir no es el ser), y el otro cita compulsivamente (parece incapaz de llevar a término una frase sin apoyarse en una cita griega, alemana o latina).

Quizá Giulio Einaudi no siempre hiciera bien al concebir su actividad como un «servicio público» (Calasso se lo reprocha). No obstante, el servicio público ofrecido por Adelphi con la publicación de estos dos filósofos me parece un servicio perverso que hace decaer el clima intelectual de la editorial. Aquí a Calasso se le ha escapado el lado cómico de ese furor y alboroto filosófico con los

que la nueva clase cultural italiana, incluidos sus profesores —en su día einaudianos—, enloquece.

Por eso sería necesario hacer un poco de historia y de sociología del mito Adelphi. Y, por ejemplo, preguntarse: conquistando e hipnotizando a la izquierda con sus libros y sus elegantes portadas, la izquierda, sin duda, ha salido perdiendo, ¿pero ha ganado Adelphi? Diría que sí y que no. A nivel productivo y comercial, sí, y también desde el punto de vista de un concepto de elegancia generalizado: si en un anuncio publicitario, en una serie o en una película debe aparecer la portada de un libro, será inevitablemente una portada de Adelphi.

Esta editorial tiene una trayectoria, ha entrado en la historia de la cultura italiana: algo que ha tenido sus consecuencias en la alternancia de las modas culturales y en las oscilaciones del gusto. La Adelphi de los orígenes, durante su arduo y polémico ascenso en los sesenta y setenta, no es la de las décadas sucesivas, a lo largo de las cuales, por méritos intrínsecos (una verdadera calidad) y por casualidades históricas (el declive de Einaudi y de la izquierda, la decadencia cultural del resto de editoriales), ha conquistado y conservado una primacía evidente.

No obstante, ¿qué ha traído consigo la cultura Adelphi? Ante todo, obviamente, a varios autores decentes que la incultura editorial, muy difundida, había olvidado e ignorado: W. H. Auden y Thomas Bernhard, Alberto Savinio y Gottfried Benn, V. S. Naipaul, René Girard, Georges Simenon… También los mejores poetas contemporáneos —Czesław Miłosz, Joseph Brodsky, Derek Walcott, Wisława Szymborska o Zbigniew Herbert— han sido publicados por Adelphi. La supremacía *epocal* de Marx fue sustituida por la de Nietzsche. Heidegger y Schmitt, comprometidos con el nazismo pero siempre de moda, ocuparon el lugar de Lukács y Gramsci, comprometidos con el comunismo e innombrables incluso en una tertulia de izquierdas. Sabemos quién y por qué se alimentó de marxismo y sociología desde los años treinta hasta los sesenta. Pero, ¿quién y por qué, inmediatamente después, se ha alimentado a base de eterno retorno, voluntad de poder, metafísica y mitología? Clases sociales y masas culturales que han leído los libros de Adelphi se han convertido en lo que son, por desgracia, sin demasiadas hipocresías ni rémoras morales pequeñoburguesas.

Con el fin de moderar el posible, natural y razonable optimismo de Calasso por el éxito obtenido, podría observarse que, desde que los libros de Adelphi comenzaron a ser un mito, la cultura de los italianos no parece que haya mejorado en absoluto. Los «libros únicos» pueden cambiar la vida de individuos singulares y únicos como Bazlen, pero no se preocupan en mejorar el intelecto de toda la sociedad.

Estas observaciones eran inevitables, pero al hacerlas se comete una injusticia con la autobiografía editorial de Calasso, al no poner el foco en el tema central.

Hoy Calasso no es nada optimista. La nueva gran amenaza procede de internet y de la tecnología informática, y no de prejuicios ideológicos o de la pedagogía marxista. El nuevo pensamiento único es global. Su ideología vaticina la abolición del libro, del autor y de sus derechos, haciendo de la escritura-lectura un flujo indistinto.

La perversa paradoja de esta situación es que la eliminación de la mediación, que tiene como fin valorar y juzgar, coincide con la omnipresencia de la mediación tecnológica, con el control y la explotación informática de todos los actos comunicativos: apenas existen actos de pensamiento que no se transformen en muy poco tiempo en un acto comunicativo. Así, «la editorial como forma», a la cual ha dedicado Calasso toda su vida, desaparece. Una empresa iniciada con el veneciano Aldo Manuzio, el más grande de todos los editores y al que Calasso dedica varias páginas, habrá concluido. Se entrará «verdaderamente en otra era. De forma que será necesario concebir de manera distinta el propio acto de la lectura. Y, sin duda, habrá que leer otros libros».

Esta conclusión, deliberadamente condescendiente, atenúa el golpe. Sin embargo, el sarcasmo de Calasso ante la invasión de tecnologías antilibro es contundente. Las palabras que anuncian este escenario futuro parecen despedir «un vago aroma a deportaciones y carnicería». Ya no existe el lector, sino un «colosal hormiguero invisible, que interviene, corrige, conecta y cataloga sin descanso».

Habrá quien diga: Calasso es un nostálgico, un enemigo del progreso y de la democracia cultural; y esto era de sobra conocido, porque ama la Antigüedad y es un elitista. Y algún otro dirá: hoy los editores se sienten tan hartos de los libros y de sus autores que sueñan con su abolición y caminan felices incluso hacia la abolición de sí mismos, del trabajo y de la labor editorial. Calasso es prácticamente el único que está preocupado, porque es uno de los pocos editores que existen y, cuando habla de libros, de juicios, de sí y de no, sabe de lo que habla.

Su idea de la editorial como género literario y como obra de arte podrá ser sugerente, pero es irreal. No es cierto que se acepte o se rechace a un autor o un libro del mismo modo en que un novelista o un poeta incluyen o excluyen un personaje o un verso. Hay autores de Adelphi que también encajarían perfectamente en otra editorial. Autores que han quedado fuera únicamente por casualidad. Es posible que Calasso haya cometido algún error, que haya cometido alguna astucia comercial y que, desde cierto momento en adelante, haya publicado demasiados libros. Pero, sin duda, el trabajo que ha llevado a cabo durante medio siglo como editor, estudioso y escritor es imponente y admirable. Su empresa no conoce parangón. Y, sin embargo, en nuestra sociedad la cultura se ha rebajado cada vez más. Ya se sabe: las relaciones entre cultura y sociedad siempre serán un misterio.

Carta a un joven que espera y teme convertirse en crítico literario

Querido amigo,

Si tienes la intención de convertirte en crítico literario, no puedo aconsejarte otra cosa que seguir tu instinto. De hecho, uno se vuelve crítico literario aun sin quererlo, solo porque el ejercicio intensivo de la comprensión y del juicio nos parece natural. Yo creo que es así, y para mí sin duda lo es: pero yo soy un crítico-crítico, porque evidentemente, desde que era un chaval, eran muchas más las cosas que no me gustaban que las que me llamaban la atención. No creo que uno se convierta en crítico literario en tanto que lector de novelas y de poesía. Uno se vuelve crítico porque el ambiente, la familia, el colegio, el barrio, tus coetáneos, los adultos, tus conciudadanos o tus compatriotas te hacen sentir a disgusto.

Por tanto, hace falta explicarse el porqué de este malestar, sobre todo a uno mismo. No es casualidad que la adolescencia se defina como «edad crítica». El crítico no es un hombre maduro y severo, aunque obviamente pueda convertirse en ello. El crítico, en sus orígenes, es un adolescente insatisfecho que se pregunta por qué los demás son como son, por qué se tienen tantas dudas sobre uno mismo, y cuál es la mejor manera, o la más adecuada, de vivir. Se empieza así a leer novelas y poesía, y a confrontar vida vivida y vida imaginada. Se empieza metiéndose en la piel de los personajes del relato. Se sienten emociones que se nos transmiten a través de ciertos ingenios verbales misteriosos y poderosos. Para mí, al principio estuvieron los relatos de Chejov y el poema «El infinito» de Leopardi: es decir, ambientes sociales cerrados y un deseo —físico y metafísico— sin límites precisos, de estar en otro lugar que superase las fronteras habituales de la mente.

No quiero aburrirte hablándote de mí. Sin embargo, un crítico sin motivaciones autobiográficas no se sabe qué es: él mismo no comprende por qué lee, a qué autores leer, cómo funciona su campo magnético personal, o lo que es lo mismo, su mente hermenéutica. En ciertas polémicas en las que me he visto envuelto una y otra vez, he descubierto que el problema más habitual es el siguiente: algunos sienten fobia por la fría y árida objetividad científica, mientras que a otros les aterra despertar la sospecha de ser individuos concretos con un «yo» y una historia

personal.

Inútil decir que la solución se encuentra a mitad de camino y que la verdad está en el medio, en la mesura. Es inútil señalarlo no porque no sea cierto, sino porque verdades abstractas como esta son de muy poca ayuda. Un crítico debe, en primer lugar, comprender cómo funciona un texto escrito, cómo funciona la cabeza de un autor, qué amalgama social y qué conjunto de ideas y de valores, qué aspiraciones y qué conflictos, han creado al individuo que escribe. Se necesita prestar atención al lenguaje y se necesita imaginación y curiosidad por los seres humanos. Jamás comprenderé un texto si no consigo ver mentalmente al individuo que está detrás. Ambas cosas son inseparables.

Un crítico tiene un poco de filólogo (ama el lenguaje), un poco de visionario (imagina una realidad más allá de la lengua), y un poco de diagnosticador (interpreta síntomas y signos de una fisiología o patología psicosocial). No obstante, creo que la crítica como actividad «natural» empieza conversando y reflexionando sobre los libros leídos. Hay muchísimos lectores apasionados e inteligentes que, en cambio, no hablan casi nunca sobre lo que han leído. Pasan de un libro a otro, van siempre más allá y no releen mentalmente las cosas que han leído. No relacionan los libros entre sí. No reflexionan ni meditan sobre ellos. Sus mentes no están habitadas por las imágenes y por las ideas que han hecho entrar los libros en sus cabezas.

He conocido un caso extremo de esta tipología de lector-devorador: era una mujer que, en sus ratos libres, en el tren, en la playa o en la oficina de correos, tenía siempre abierto uno de estos libros de bolsillo de quinientas páginas que compra todo el mundo. ¿Y qué hacía? Arrancaba y tiraba la página después de haberla leído. La lectura concluía cuando el papel literalmente se terminaba. Este tipo de lector, obviamente, no tiene en casa una biblioteca personal, no llena las habitaciones de libros, no tiene ni siquiera los libros que ha leído. Un crítico, por el contrario, es aquel que compra libros con la idea de que los leerá, de que definitivamente quiere leerlos, que tiene que leerlos: y, mientras tanto, los contempla, los desea, construye con su presencia física su propio futuro como lector, siente remordimientos porque la vida misma le impide leer o releer todo lo que querría.

El crítico piensa en los libros y en sus lecturas también cuando no lee. En su cabeza se articula un monólogo ininterrumpido en el cual los autores regresan, se presentan para sugerir algo, cambian de lugar, adquieren o pierden valor según los días, los acontecimientos, las estaciones o las horas. La actividad crítica se alimenta de todo esto: de releer sin descanso, mental y físicamente, y sobre todo se alimenta de la conversación. Los estudiantes de literatura que se convertirán en críticos literarios son aquellos que continúan hablando con sus amigos de los libros que han leído, aunque hayan aprobado ya el examen. Sin cierta dosis de bibliofilia uno

no se convierte en crítico literario. Es más, diría que el crítico es un individuo que reflexiona en presencia de una estantería llena de libros: alguien que tiene necesidad de hojear y consultar libros para conectar y dar oxígeno a sus pensamientos más cotidianos.

Pido perdón por estas consideraciones elementales. Me vienen sugeridas por el hecho de que un crítico se encuentra a mitad de camino entre el lector común y el estudioso académico: lee por razones personales, pero estas razones las transforma de manera obsesiva y metódica en un instrumento de conocimiento útil para todo el mundo.

Es precisamente la naturaleza heterogénea, híbrida, camaleónica y veleidosa del crítico lo que más inquietud genera, suscitando en los debates sobre su figura fuertes ambivalencias, entre el respeto y la denigración. Y los escritores son las principales víctimas de esa oscilación. Primero declaran que los críticos son necesarios: si después no quedan satisfechos ni complacidos, proclaman que los críticos sobran y que hagan el favor de quitarse de en medio.

Si esto sucede, alguna razón habrá. El crítico puede ser un devoto admirador de los escritores y puede ser un juez severo. Ofrece explicaciones útiles, cataloga, promociona, pone orden y consagra. Pero también puede ignorar, condenar, denigrar, infravalorar y negarles comprensión. En realidad, la crítica es una función cultural, un rol público, una institución, una modalidad comunicativa y expresiva, un género literario. No es menos cierto, sin embargo, que —como ha explicado Giuseppe Leonelli—, «la crítica son los críticos»: y no todos los críticos son iguales. Es más, a menudo son tan diferentes que algunos de ellos niegan ser críticos literarios, y otros, en cambio, niegan que muchos de sus colegas lo sean verdaderamente. Si queremos ser drásticos podríamos aplicar una célebre y cruel ocurrencia de Karl Kraus y decir que los críticos, como el resto de escritores, se dividen en dos categorías: los que lo son y los que no lo son. Y aquí nos encontramos en el culmen de la vocación de juicio: sin esta, los mismos procedimientos cognitivos e identificativos de la crítica pierden vigor y significado.

Una distinción empírica, formalmente más modesta, podría ser aquella que contemplara tres figuras distintas: el recensor, el estudioso y el crítico; pudiendo comprender este último, pero también exceder, el ámbito de los dos primeros, en el sentido de que todo ser humano y pensante está sin duda dotado de capacidad crítica (la crítica es «natural», es universal), pero no todos los innumerables recensores de libros son auténticos críticos. De igual manera, todo crítico, si es algo más que un lector, debe ser a su vez un estudioso, pero no todos los estudiosos son críticos. Por lo tanto: volviendo al principio del razonamiento, el «verdadero» crítico es un lector, un estudioso, un filósofo y un escritor. Es un crítico de la vida a través de la literatura, y un crítico de la literatura a través de la vida.

La crítica, como por otra parte la ciencia y la filosofía, es una actividad práctica,

muy natural (se discute en público sobre los libros leídos), pero a su vez bastante incomprendida (de otra forma no se explicarían las numerosas polémicas sobre su función, legitimidad y metodología). ¿Cómo se hace para comprender y juzgar la calidad de un libro? Massimo Onofri publicó hace unos años *Hacer reseñas. Instrucciones de uso,* en el que se examinaba esta actividad desde todos los puntos de vista. Yo aquí me limito a proporcionar algunas sencillas premisas.

1. La actividad crítica no debe confundirse ni con la estética filosófica ni con la teoría de la literatura o las poéticas de grupo. La crítica no tiene nada de normativo, y únicamente utiliza las definiciones generales para llegar a la descripción de cada caso concreto, de cada libro o cada autor.

2. No creo que un crítico, para sentir que pertenece a una escuela, deba exhibir sus preferencias de tendencia ni creer en una poética específica que excluya otras: esta es una posibilidad, pero no la única, y en mi opinión no es la mejor. El crítico no debería dar su visto bueno a libros de mala calidad que ilustren, apliquen y sostengan su poética preferida: sería mucho mejor que, por el contrario, supiera reconocer el valor de obras que han tenido éxito y que están inspiradas en una poética con la que él no está de acuerdo.

3. Si la crítica son los críticos, esto comporta que cada cual tendrá sus criterios, métodos de análisis, puntos de vista, preferencias de gusto y formas de argumentar. En otras palabras: la crítica es una actividad arriesgada, es una experiencia sin resultados garantizados. El riesgo de error y fracaso no se puede neutralizar ni con la adopción de un método de análisis «correcto» ni con la elección de una poética «más avanzada» que otra. El verdadero riesgo, en cambio, garantiza a la crítica una autenticidad a la hora de juzgar y comprender. Los criterios de juicio pueden cambiar con el tiempo y en virtud de las circunstancias. El crítico demasiado coherente puede resultar miope o sectario. El crítico demasiado flexible puede ser desconcertante: deja libertad al lector, pero no le proporciona la seguridad que este, a menudo, desea.

4. Todos los críticos cometen errores de apreciación. Sin embargo, en ocasiones un error puede ser más interesante que un juicio ecuánime, equilibrado e inerte. Sucede con Lukács y con Edmund Wilson, que no comprendieron y despreciaron a Kafka. Con T. S. Eliot, que despreciaba *Hamlet* y a los poetas románticos. Con De Sanctis, que critica el Barroco. Con Debenedetti, que quizá sobrevalore a Tozzi. Con Fortini, que vapulea *El gatopardo* y no soporta a Renato Serra. Etcétera.

5. Todo crítico le toma la medida a los autores y los libros. ¿Cuáles son las «unidades de medida»? Enumero algunas:
   -Se adopta un canon de clásicos que defina el género literario: novela, poesía, ensayo y teatro.
   -Se valora el presente a partir de lo mejor que se haya escrito en las dos o tres generaciones inmediatamente precedentes.
   -Se valoran las representaciones literarias del mundo a partir de la experiencia directa que tengan de este el crítico y el lector: vida urbana, ambiente de trabajo, criminalidad, amor, amistad, relación entre generaciones, etc. Una literatura que quiera ser creíblemente realista debe ser, precisamente, creíble.
   -No debe excluirse la percepción de la calidad lingüística y estilística. Para esto se necesita, obviamente, oído, hace falta que el crítico haya leído bien a autores muy diferentes. La «falsedad» lingüística es uno de los defectos más habituales en la narrativa y en la poesía de los últimos tiempos. En este caso, más que la representación de la realidad, es la lengua (la del poeta, la de los personajes) la que debe ser creíble.

6. El libro debe ser ponderado con algo exterior a él (con la realidad, con el pasado literario, con otros libros contemporáneos), pero también con él mismo, con sus promesas y sus premisas, con sus intenciones y ambiciones.
7. En cualquier caso, ante todo resulta fundamental describir y definir de cerca qué es ese libro en particular, arrojar luz sobre él. No deben aplicarse categorías prefabricadas, como solía hacer la crítica ideológica, moralista o vanguardista.

8. Por ejemplo: puede suceder que el crítico deba reconocer que los mejores poetas, novelistas o ensayistas contemporáneos no son aquellos que escriben como él prefiere, o como él se esperaba. El crítico debe saber aceptar que los hechos le sorprendan y le contradigan. Debe saber amar algo que no esperaba poder apreciar.

9. Es necesario ser capaz de admiración. El crítico necesita tener autores preferidos, a los que admire, que le inspiren, que exciten su inteligencia. Sin embargo, también necesita autores que enardezcan su hostilidad y su agresividad. En ocasiones puede resultar algo inútil e incluso aburrido hablar de autores y de libros que nos gustan: nos basta con leerlos y no sabemos qué decir, qué más añadir a lo que hemos leído. Personalmente, a mí me estimula mucho más intentar hacer comprender por qué es malo un libro que todos consideran bueno, o por qué es bueno un libro que se ha pasado por alto. Para un crítico es importante ser iconoclasta. Derribar los falsos ídolos libera la mente y la prepara para apreciar lo mejor.

II. Internet ya no es el paraíso

Yo ya no leo, soy digital

En los últimos tiempos me está sucediendo algo nuevo. ¿Leer? ¿Por qué tendría que leer? Escucho la radio, veo la tele, navego en la red, tengo vídeos y CD-ROM, puedo saber miles de cosas, entrar en los catálogos de lejanas bibliotecas, visitar museos frente a una pantalla de televisión, intercambiar mensajes con miles de desconocidos de todo el mundo: mis nuevos amigos, una enorme tribu. Además hojeo multitud de revistas ilustradas, recorro títulos, me entero de noticias, leo algunas líneas de muchos artículos, con frecuencia me interrumpo para hacer otra cosa...

Cuando me aburro abro divertidos videojuegos, juego a las cartas conmigo mismo, exploro realidades virtuales, indago infinitas posibilidades combinatorias de innumerables historias posibles, paro cuando quiero, cambio los personajes, añado otros nuevos, invento el final que más me guste, lo borro y empiezo de nuevo. No soy pasivo. Soy interactivo. Y todo esto sin abrir un solo libro, sin leer nunca más de veinte líneas. Poseo en CD literaturas completas. Cuando quiero, hago deslizarse por la pantalla de mi ordenador alguna octava del *Orlando furioso,* alguna estrofa de John Donne, un soneto de Petrarca, una página del *Ulises* o los aforismos de Karl Kraus. Si quiero puedo hojear el texto del *De rerum natura,* puedo saber cuántas veces aparece la palabra *albus* y la palabra *candidus* en la literatura latina. Sé más (virtualmente puedo saber más) de literatura latina que un viejo filólogo. No tengo memoria. Y, sin embargo, mi memoria es infalible. Se encuentra toda ella en la magnífica relación existente entre la yema de mis dedos y las teclas del ordenador.

Leer es innecesario. Te hace sentir *out.* Los libros cuestan dinero, acumulan polvo, tienen que ser leídos (según una tradición moralista) de principio a fin. Ocupan espacio, envejecen en las estanterías y a largo plazo generan cierta angustia, crean en nuestras casas una atmósfera austera y desagradable. Y, además, leer es un acto pasivo. No es interactivo. El autor es autoritario. Pretende que acepte su manera de hacer avanzar la historia, su forma de iniciarla y concluirla. Me impone sus gustos. El libro es antidemocrático. Es anacrónico. ¿Por qué tendría que leer? Dejad de lamentaros. Dejad de decir que leemos poco. Cada vez leeremos menos. Somos más libres. Y virtualmente siempre sabremos más.

Yo no quiero un Kindle

Only connect, ante todo estar conectado, buscar conexiones y nada más: esta consigna, precepto o desafío con el que según Edward M. Forster, autor de *La mansión,* debía medirse el escritor de novelas, también vale para el lector de periódicos más humilde. Personalmente yo me siento así, en ausencia (o por rechazo) de fuentes informativas privilegiadas a nivel social e innovadoras en el plano tecnológico.

Los periódicos se han convertido en una paradoja. En su día parecían el símbolo de lo efímero, y hoy se leen como textos tradicionales. Impresos en papel, respetuosos con la ortografía, la puntuación y la sintaxis, escritos en ocasiones con una evidente pasión literaria, a mí me cuesta trabajo deshacerme de ellos. Los tengo ahí durante días o semanas: tirarlos a la basura me parece un despilfarro inconcebible y criminal. Me autoengaño pensando que, si no hoy, mañana encontraré el tiempo para leer los artículos y las noticias más interesantes. En otras palabras: papel impreso que tendría que tirar y que no quiero tirar. Precisamente esta ansiedad antidespilfarro ha provocado que relacione varios artículos sobre la cuestión de la lectura en papel impreso, sobre la creación cuando se tiene delante un folio de papel, y sobre el hecho de escribir a mano, algo que me viene sucediendo desde que las máquinas de escribir han dejado de existir y los ordenadores, misteriosamente, me rechazan.

Aunque los entusiastas ingenieros y empresarios de Silicon Valley hayan decidido cambiar nuestra vida cada seis meses, y aunque en lo que a mí respecta me aferre, por el contrario, a mis costumbres, debo reconocer que me he convertido en un ejemplar antropológico en grave peligro de extinción, más cercano a un escriba, a un amanuense o a un *homme-de-lettres* de los siglos XVIII, XIX o XX, que a un joven nacido en los últimos veinte años. ¡Qué maravilla! Sin tener a mi disposición una milagrosa máquina del tiempo, con solo seguir siendo tal y como era hace veinte años, el presente de las nuevas tecnologías de la lectura y la escritura me ha catapultado varias décadas y siglos hacia el pasado.

Sin embargo, durante el último mes he leído en los periódicos varios artículos que trataban sobre esta cuestión, y me he dado cuenta de que no estoy solo. Quizá se esté descubriendo por enésima vez que la historia no es un proceso con una sola dirección, totalmente carente de desarrollos laterales secundarios, de reacciones de

inercia, de caprichos ilógicos y antieconómicos o de pasos atrás conscientes.

Desde hacía tiempo tenía la sospecha de vivir (como me ha pasado siempre) en un mundo compuesto por mónadas, por microcosmos incomunicados, por dimensiones paralelas. En un artículo del neurólogo Oliver Sacks aparecido en *La Reppublica* leo estas palabras: «Yo no quiero un Kindle, ni un Nook, ni un iPad. [...] Quiero un libro de verdad, impreso en papel: un libro que tenga un peso, que huela a libro, tal y como han sido los libros durante los últimos cinco siglos y medio». Y más adelante: «Leer es una tarea enormemente compleja [...] Uno lee a su ritmo [...] No debemos consentir la desaparición de ninguna forma de libro, porque todos nosotros somos individuos, con exigencias y preferencias fuertemente individualizadas: preferencias arraigadas en nuestro cerebro a todos los niveles, con nuestros modelos y redes neuronales individuales que crean un diálogo profundamente personal entre el autor y el lector».

Si mal no recuerdo, *Homo sum, humani nihil a me alienum puto* —«Hombre soy; nada humano me es ajeno»—como se aprendía en su día en el instituto. Lo humano es tanto universal como singular. Es necesidad de socializar, es socialización inevitable, es aislamiento necesario o deseado, es forma, medida y ritmo del tránsito de una cosa a otra. Cuando leo en el diario financiero *Sole 24* un artículo de Marco Belpoliti y Bertrand Niessen titulado *La potencia cultural de la Red,* siento un olor a triunfalismo implícita e inútilmente publicitario. La potencia no necesita propagandistas. Si posee dicha potencia, se impone por sí misma y, además, todo el mundo la percibe.

Alinearse con lo que nos viene impuesto es una forma vacua y perversa de moralismo. Sin embargo, a menudo es necesario coger a dos pardillos y mostrar que el futuro es precioso porque restaura el pasado más remoto: por ejemplo el de la oralidad (tan «social») contra la escritura (tan antipática, solitaria y silenciosa). En los últimos tiempos se nos ha enseñado que el lector que se encuentra ante un texto impreso es pasivo, mientras que el lector situado frente una pantalla es interactivo. Los humanistas de hace cinco siglos, los viejos filólogos y los devotos hermeneutas serían, por tanto, unos pobres esclavos de la palabra escrita, leída como un texto estable. El tono de algunos artículos parece neutral, pero siempre termina por sonar halagüeño, tranquilizador y ligeramente profético. La cultura digital y multimedia conectará, y de hecho ya conecta, lo real y lo virtual (¡buen trabajo!). La sociabilidad, por tanto, se estaría expandiendo y multiplicando a través de la tecnología. No se hace más que comunicar poniendo en contacto a «individuos, colectividades y procesos». Excelente.

Pero, ¿con qué fin? ¿Es necesario porque sí? ¿O porque es algo admirable, progresista, moralmente justo, útil y divertido? ¿Lo es? ¿Tiene que serlo para todo el mundo? Pedid una opinión, un parecer póstumo, desde la ultratumba o en base a su obra escrita, a escritores como Carlo Emilio Gadda o Eugenio Montale.

Probad, si lo preferís, con T. S. Eliot o George Orwell. Imaginad la opinión de Louis Ferdinand Céline o de Samuel Becket. Id a entrevistar al doctor Franz Kafka ante su tumba de Vinohrady en Praga.

Si estar conectados es un deber, vale la pena llevar a cabo estos experimentos de conexiones espiritistas-literarios. Desde hace más de un siglo, el futuro es radiante y su luz es deslumbrante. Sin embargo, si nos remitimos a las palabras de Oliver Sacks, podría preverse un largo conflicto, una guerra de treinta o de cien años entre neurociencia, terapias psicomentales, ciencias de la educación, ciencias de la comunicación y nuevas tecnologías. Como dijera el bienaventurado Umberto Eco: «Mantengamos la calma. Ya se verá».

Por qué internet alarga la vida del cotilleo y de los rumores falsos

Recomiendo encarecidamente leer el libro de Cass R. Sunstein *Rumorología: cómo se difunden las falsedades, por qué nos las creemos y qué se puede hacer.* El autor es profesor en la Escuela de Derecho de Harvard, y con anterioridad impartió Ciencias Políticas en la Universidad de Chicago. Más allá de la escasa información que se puede leer en la solapa del libro, no sé nada más sobre este autor. Sin embargo (huelga decirlo), el argumento del ensayo, además de resultar por sí mismo atractivo, ha adquirido con el tiempo un interés aún más urgente. Es necesario reflexionar sobre las «falsedades», sobre cómo se difunden, por qué las damos por buenas y cómo podemos defendernos de ellas en la actualidad: se trata, por una parte, de la defensa de la privacidad y, por la otra, de los límites que impone la vida pública a dicha defensa.

La privacidad de un personaje que ejerce un gran poder público no es equiparable a la privacidad de un ciudadano cualquiera. Escribe Sunstein: «En algunas sentencias judiciales se sostiene básicamente que los personajes públicos pierden la posibilidad de protegerse de la revelación de hechos que atañen a su vida privada. Si un bloguero o un periódico revela alguna información comprometedora o incluso humillante sobre un gobernador o un senador, la Constitución protege su derecho a hacerlo». Los argumentos de Sunstein pueden ser rebatidos, pero como mínimo merece la pena tenerlos presentes.

Es así como, en aras de la claridad, se plantea el problema al comienzo del libro: «Los rumores y las habladurías son tan viejos como el ser humano. Pero con el nacimiento de internet se han vuelto omnipresentes. Están por todas partes. Las noticias falsas e infundadas resultan especialmente nocivas, provocan un daño moral a individuos e instituciones y con frecuencia son refractarias a las rectificaciones. Pueden poner en riesgo carreras profesionales, programas políticos, a funcionarios públicos y, en ocasiones, a la propia democracia. Los rumores que reciben una difusión más amplia suelen concernir a personajes famosos de la política y del mundo del espectáculo. Otros afectan a empresas grandes o pequeñas. Pero también afectan a ciudadanos corrientes y anónimos. Todos somos víctimas potenciales de los rumores, incluidos los falsos y malintencionados».

Cuando la comunicación y la información viajan a través de medios tecnológicos extraordinariamente potentes, el mundo termina por estar constantemente envuelto por una red y por un flujo ininterrumpido de «Dicen que...» difícilmente controlables. El hecho de que alguien diga algo se convierte en «un hecho»: aunque se trate de algo inventado, infundado, que no se ha demostrado o que incluso no se puede demostrar. Esta «facticidad de los rumores» es lo que se sale enormemente reforzado cuando se construye una noticia que se difunde y la gente se cree: espolea su imaginación, sirve a los intereses de un individuo o de un grupo, daña los intereses de un tercero, alimenta el bulo, excita la curiosidad y se convierte en «mercancía informativa». De esta manera, se crea una realidad paralela, que con frecuencia impregna la verdadera, desfigurándola o dándole un rostro nuevo. Las acusaciones se vuelven hechos, a menudo hechos espectaculares. Ya no se distingue entre realidad e irrealidad, precisión y deformación, crítica y difamación, libertad de expresión y tergiversación obsesiva de los hechos.

En economía, el poder de los rumores «crea realidad» con mucha más velocidad y de forma más irremediable que en otros ámbitos: «Cuando se expande el rumor de que una empresa está al borde de la quiebra [...] los accionistas, presos del pánico, pueden vender sus acciones, poniendo a la compañía en un grave compromiso». Los rumores de cualquier tipo influyen notablemente en la bolsa. Por ello en el Estado de Nueva York es delito difundir rumores falsos sobre las condiciones financieras de los bancos.

Se podría filosofar sobre ello y afirmar que lo falso, en parte porque se percibe parcialmente como falso, resulta más atractivo que lo verdadero: estimula el sadismo del público porque se «monta un drama» obligando a la víctima a demostrar su inocencia, en lugar de que el acusador demuestre su culpabilidad: «En la era de internet es mucho más fácil hacer circular rumores falsos o calumniosos sobre alguien [...] Todo el mundo es susceptible de recibir una acusación infundada, que puede tener un efecto doloroso, nocivo e incluso devastador. Si en internet aparece que a alguien se le ha acusado de haber hecho algo reprobable, quien busque en Google el nombre de la persona en cuestión se enterará de inmediato. La acusación contribuirá a caracterizar a esa persona (podría incluso acabar en Wikipedia, al menos por un tiempo). Los rumores pueden afectar no solo a individuos, sino también a organizaciones —la CIA, la General Motors, el Banco de América, los *boy scout* o la Iglesia Católica. El material que acaba en internet tiene una longevidad considerable. Esto significa que un rumor falso puede tener un efecto duradero en el tiempo».

En este punto, ¿qué decir? El debate está abierto. Sin embargo, yo querría difundir el rumor (¿Falso? ¿Verdadero?) de que internet y la informática hacen daño al ser humano en general, por no hablar del cerebro de los individuos. No

obstante, este rumor negativo jamás se difundirá por internet, porque los usuarios de la red de todo el mundo se anticiparán y me difamarán como supersticioso oscurantista, primitivo y enemigo del progreso. Por suerte, yo no suscito interés alguno.

Contra la desmemoria 2.0

En el último número de la revista *Vida y pensamiento* no puedo evitar leer el artículo de Michel Serres titulado *Un nuevo Renacimiento gracias a las nuevas tecnologías.* Las tecnologías informáticas y telemáticas son mi bestia negra, o mejor aún, mis molinos de viento. No son enemigos a combatir. Han vencido desde el principio, y doblegarán también la mente humana que piensa que las ha creado para «usarlas», para ponerlas a su servicio. He leído alguna que otra fábula antigua, y creo más en estas que en las actuales fábulas neotecnológicas. Despotrico contra ellas con mucho gusto y sin finalidad alguna.

El vigoroso gigante tecnológico que hemos inventado para ser ubicuos, omniscientes y más rápidos que la luz, ya ha comenzado a jugar con nosotros como el gato y el ratón. No somos sus amos, somos sus esclavos. Y cuanto menos lo comprendamos más lo seremos: cuando al menos la mitad de nuestro cerebro y de nuestras funciones cerebrales «tradicionales», consideradas durante siglos como algo precioso, estén monopolizadas por esa dulce mercancía que desde su nacimiento se vende como churros, que sirve para todo y para todo el mundo, y que es a un tiempo más democrática y autocrática que cualquier poder político que haya conocido la humanidad.

Michel Serres podrá ser (lo es) un académico francés y uno de los filósofos y epistemólogos vivos más reconocidos, como se lee en la nota editorial. Abro el diccionario Garzanti de filosofía y averiguo además lo siguiente: «De formación científico-matemática, Serres ha propuesto retomar el proyecto positivista en el marco del estructuralismo». Su racionalismo está inspirado no en Descartes, sino en Leibniz, y «se ocupa de las relaciones formales que organizan los diversos ámbitos del conocimiento». Por lo tanto, se ha ocupado de cosas muy heterogéneas: ciencia y ciencia-ficción, estética y medioambiente, Julio Verne, Émile Zola y Lucrecio. En definitiva, «ha explorado, en particular, la consolidación de un nuevo tipo de ser humano y del proceso que está transformando el estar en el mundo del individuo por el efecto del papel creciente de las comunicaciones (según el modelo de las redes) y del cambio radical del vínculo con la muerte, con el tiempo y con el ambiente».

Tengo la impresión de que, dados sus intereses, sus instrumentos y su papel, Serres estaba predestinado al profetismo milenarista de base neotecnológica. En

realidad, para poder anunciar el resplandeciente futuro de un nuevo Renacimiento, este tipo de profetas se remite al pasado teniendo en cuenta de forma unívoca una sola cosa: la Historia ha sido una marcha triunfal, no ha hecho más que volvernos mejores y más felices, incrementando nuestro poder: más acumulación de datos, más información, más saber disponible y utilizable a placer, con la mayor rapidez posible, con un objetivo que no queda demasiado claro.

Por enésima vez, la apología de los medios esconde la imprecisión de los fines. Se obcecan en el gigantismo de la tecnología, como si fuese en sí misma cultura, o como si la cultura que crea no fuese la expresión de una sociedad de masas, que no es exactamente lo mismo que una sociedad liberal-democrática (sobre esto jamás concluirá el debate). Se anuncia un nuevo Renacimiento, pero le atribuyen características muy diferentes a las del Renacimiento del pasado. Leon Battista Alberti y Giordano Bruno, ¿estarían dispuestos a descargar su memoria en una memoria artificial? Últimamente se han puesto de moda las palabras «excelencia», «mérito» y «calidad». Pero, en última instancia, se arrodillan ante la cantidad: si todo el mundo se comunica mediante la tecnología con una frecuencia y una velocidad jamás vistas, este simple hecho demostraría la existencia de una cultura superior.

Es cierto que, como nos dice Serres, «la comunicación caracteriza al ser vivo como sistema abierto», pero si yo, tú, vosotros, ellos, pasamos, en tanto que sistemas abiertos, veinte horas al día entre el teléfono móvil, el ordenador, la tableta y los videojuegos, no recibiremos como premio el aumento de la potencia de nuestros poderes mentales, sino más bien el clásico «agotamiento nervioso».

Además, estos nuevos profetas juegan, como siempre, con la terminología mística. Nos invitan a llevar a cabo un audaz salto al vacío, a entrar en el nirvana técnico. ¡Debemos perdernos a nosotros mismos para ganarnos a nosotros mismos! Debemos vaciar la cabeza para volverla verdaderamente creativa. Quien no recuerde nada con su cabeza, a cambio será totalmente creativo. «Nuestro aparato cognitivo», dice Serres, «se libera también de todos los recuerdos posibles para dejar espacio a la invención».

Y, por último, la fábula. Toda la humanidad vivirá de forma colectiva el milagro de San Dionisio. Cuando «le cortaron la cabeza y esta cayó a tierra, él se agachó, decapitado, para recogerla, y después la sostuvo durante unos instantes con los brazos en alto [...] ¿Qué santidad permitió a Dionisio decapitado recoger su cabeza del suelo?». El epistemólogo Serres nos explica que nuestra cabeza del futuro, separada de nuestro cuerpo, será «el ordenador y su inmensa memoria, su pantalla, su potente rapidez de cálculo, su fulminante clasificación de los datos». Sin nuestra cabeza desarrollaremos nuestra creatividad con más libertad e inteligencia, convertidos «todos en San Dionisio» para un nuevo Renacimiento de rostro desconocido.

Serres debe ser un bromista simpaticote. Sin embargo, advierto en sus palabras un sospechoso tufo a azufre. Quizá un diablillo le haya aconsejado experimentar en clave de ciencia-ficción el martirio y el milagro de San Dionisio. Pero no sé qué neurólogo sería capaz de garantizarle que, eliminando y delegando en la máquina cada vez más funciones cerebrales, nuestro cerebro mejorará en lugar de empeorar: ¿Dónde terminará la memoria, madre de todas las musas; la voluntad, que permite llevar a cabo elecciones; la sensorialidad, que te vincula al ambiente físico; la capacidad manual, que caracterizó al Homo Habilis; la capacidad de orientarse en el espacio, etcétera?

Por suerte, leo en el mismo número de *Vida y pensamiento* las afirmaciones de científicos como Ugo Amaldi y Peter W. Higgs, quien intuyera la existencia de una partícula conocida hoy como «el Bosón de Higgs». Encuentro en sus argumentos esa prudente sobriedad que caracteriza a los mejores científicos y que, en ocasiones, está ausente en los filósofos de la ciencia.

La red ya no es el paraíso

Desde hacía años me sentía solo. Bueno, sentirme solo no me inquieta demasiado. Pero desde hace tiempo no consigo encontrar a nadie que comprenda lo que yo intuyo sobre el mundo digital, sobre internet, la web o las redes sociales. Me sorprende y encuentro divertido el hecho de que, de vez en cuando, muchos intelectuales proclamen satisfechos, con el rostro iluminado como si se tratase de un descubrimiento original suyo, que la informática les «ha cambiado la vida»: algo que en su día se decía de un gran amor, de una conversión religiosa, de una operación quirúrgica, de la elección de emigrar o de cambiar de trabajo.

Mi instinto, quizá sano, quizá perverso, primero me aconsejó y después me obligó a no tener nada que ver con este nuevo *Brave New World.* De hecho, en lo relativo a internet soy un absoluto analfabeto, como probablemente en el futuro solo lo serán los animales. Esta compañía no me desagrada, de hecho.

He releído hace poco un ensayo de José Bergamín recomendable ya solo por su título: *La decadencia del analfabetismo.* Me ha decepcionado, lo recordaba mejor. Sin embargo, siempre que algo antiguo entra en decadencia o se lo considera pernicioso —cualquier tipo de «analfabetismo» concerniente a algún catecismo de la civilización progresista—, creo que habría que preguntarse precisamente qué está pasando. Qué cosas buenas y qué cosas malas entran en decadencia. La idea de progreso absoluto, es decir, inevitable y garantizado, no me entra en la cabeza: tendría que considerar que nuestra vida presente, la humanidad actual, con todos sus hábitos físicos y mentales, es el valor más alto jamás alcanzado en la historia de las civilizaciones y de la civilización occidental, que, de todas ellas, es la que más pasión, amor y devoción siente por el progreso.

Ahora Federico Rampini, un periodista al que siempre he estimado a pesar de su patente aureola esnob, porque siempre sabe estar allí donde ocurre algo verdaderamente nuevo, ahora es precisamente él quien me hace una grata e inesperada compañía. Rampini posee precisamente todas las competencias que yo no sueño con tener. Y, sin embargo, en su libro *El nuevo amo. Internet y el lado oscuro de la revolución digital,* alberga mis mismas convicciones.

Es cierto que yo —tengo que decirlo— llegué a ellas mucho antes: pero no tenía y jamás había tenido ni buscado todas las pruebas para justificar mi inflexible desconfianza antinformática. Rampini, en cambio, ha recorrido todo el camino, lo

conoce de memoria en todas sus fases y giros, lo sabe todo sobre los principales protagonistas de esta empresa histórica. Puede sostener con conocimiento de causa lo que se podía intuir por instinto, solo que el instinto, que puede intuir bien, se expone siempre a actuar con ceguera, porque intenta ver en la oscuridad.

He leído *El nuevo amo* en un estado de sobreexcitado optimismo. Es cierto que nadie detendrá o ralentizará la expansión del poder de los nuevos Amos del universo, que caritativa y amablemente han penetrado con dulzura, como la Fábrica de chocolate, en las mentes de millones de personas, dando todos ellos su consentimiento y casi siempre de forma entusiasta. Pero Rampini, que es medio americano por haber vivido en California y residir ahora en Nueva York, ha comprendido lo que innumerables intelectuales italianos no logran siquiera concebir: que el paraíso informático, la religión digital, si no *di facto,* ideológicamente sí está en declive, y en los últimos años ha mostrado una progresiva aceleración de todos los vicios ocultos bajo sus tan afamadas virtudes.

Internet no proporciona libertad, no vuelve mejores nuestras vidas ni nuestras mentes. Los geniales y jovencísimos ingenieros-empresarios de Silicon Valley no son ni Leonardo da Vincis ni benefactores de la humanidad. Hoy estamos todos bajo su control y (por emplear una palabra pasada de moda) estamos todos «manipulados» hasta niveles que ninguna tecnología de la comunicación había logrado jamás.

Es verdaderamente admirable que alguien bien informado como Rampini haya pasado del optimismo al pesimismo y el escepticismo tecnológico. Lo dice él mismo desde las primeras páginas: antes creía, ahora no; antes estaba enamorado, ahora está decepcionado. Vale la pena escuchar sus palabras:

> Los grandes amores son peligrosos. Nos reservan decepciones y heridas incurables. Mis últimos viajes a San Francisco me han dejado en la boca un sabor agridulce [...] La riqueza que mana sin cesar desde Silicon Valley se traduce, a su vez, en un frenesí inmobiliario que transforma San Francisco en una ciudad en remodelación perpetua. El capital rebosa por doquier, las excavadoras avanzan, los nuevos rascacielos se alzan a la velocidad con que lo hacen en los países emergentes. Las «burbujas» de la economía, o destrucción creativa, forman parte del DNI californiano desde los tiempos de la fiebre del oro [...] Cuando me fui a vivir ahí hace catorce años estaba en auge otro tipo de fiebre, el *boom* de internet, la *new economy* [...] En las puertas de San Francisco, cogiendo la autovía 101, entraba en el ciberuniverso de internet. O también, retrocediendo en el tiempo, volvía a visitar los mitos fundadores de mi juventud: el Free Speech Movement de Berkeley que inauguró las protestas estudiantiles cuatro años antes del Mayo del 68 parisino, el radicalismo pacifista, el Summer of Love musical, las primeras victorias del ecologismo moderno. Pero también la revuelta contra el Estado [...] Hoy llego a San Francisco desde Nueva York. Pero en San Francisco advierto ahora un malestar, una inquietud, debidos a la velocidad con la que se consumen las ilusiones, se traicionan los ideales y se subvierten las utopías. En el año 2000 todavía existía una tribu de hackers como los de los orígenes, los que habían soñado con un internet abierto, como bien público; cercados y asediados por colosos que por aquel entonces se llamaban Microsoft, Aol o Yahoo. Después la antorcha de la innovación pasó a manos de Steve Jobs, con Apple, y de Larry Page y Sergey Brin con Google. De forma más reciente, redes sociales como Facebook y Twitter. Al principio, todos prometen inventar un capitalismo nuevo.

> Desdeñan el beneficio. Hasta que descubres que están creando una sociedad tan desigual como la del viejo capitalismo neoyorquino. Persiguen los mismos proyectos hegemónicos y monopolistas. Siguen vistiendo como hippies, pero detrás de los rostros de todos esos veinteañeros soñadores se advierte una máquina dispuesta a triturar todo aquello que suponga un obstáculo a sus planes de conquista.

Sin querer reprochar a Rampini haber creído en la utopía, tal vez esa máquina trituradora fuera visible desde el principio. Las máquinas que dicen producir libertad son ambiguas. Multiplican el poder en tus manos y, por tanto, el placer de un poder que quiere expandirse, cuya única lógica es la de crecer, devorando tiempo y espacio, haciendo pedazos viejos vínculos para crear otros nuevos.

Rampini relata las trayectorias de Bill Gates y de Steve Jobs en Apple y Microsoft: «Destronada IBM, Gates se convirtió a su vez en un monopolista despiadado». Al principio Apple era «la pequeña manzana que se diferenciaba de los colosos informáticos. No obstante, cuando más tarde le llegó el éxito, Jobs se esforzó en construir un sistema cerrado e impenetrable. Y, al mismo tiempo, se convirtió en el artífice de una infame explotación de mano de obra china, en esas instalaciones de Foxconn que él mismo se niega incluso a visitar».

Google, fundado por unos «críos», Larry Page y Sergey Brin, comenzó eliminando «cualquier publicidad en los resultados de su motor de búsqueda», para más tarde convertirse en «la mayor máquina publicitaria del planeta». Facebook y Twitter nacieron como divertidos juguetes «para hacer que todos estuviéramos más cerca, fuéramos más amigos y nos comunicáramos más», pero su rápida transformación ha hecho de ellas unas «máquinas de destrucción de nuestra privacidad», espiándonos para vender al mejor postor información sobre nuestros gustos y sobre nuestros hábitos de consumo».

Máquinas y más máquinas. Rampini se ve obligado a repetir esta vieja palabra, detrás de la cual se abre de par en par una larga historia que de un día para otro, hace treinta años, la gente se negó a leer. La máquina es un medio que se convierte con facilidad en un fin porque contiene un fin, lo hace entrever, lo produce y lo impone. Ninguna tecnología es meramente un instrumento que nos deja tal cual somos, tal como éramos antes de usarla. El fin de la rueda es correr. El fuego suscita el deseo y la necesidad tanto de cocinar y calentarse como de provocar incendios. Cosas más que sabidas, ideas elementales que, por arte de magia, se han olvidado en el último siglo a la hora de hablar de la televisión o de la informática.

Suele decirse que «todo depende del uso que hagas de la tecnología», el «uso que eres libre de hacer de ella». Los hechos demuestran lo contrario. Las máquinas usan a quien las usa, no menos de cuanto hacen con ellas sus usuarios. Nunca antes nos habíamos enfrentado a máquinas tan potentes, polimorfas, versátiles, inteligentes, prometedoras, divertidas y mágicas. La posibilidad de dominarlas se ha reducido de manera vertiginosa, y esta disminución de libertad, tanto individual

como colectiva, es el verdadero acontecimiento, el verdadero contenido de la revolución digital. Cuanto más inteligente es la máquina, más inteligentemente secuestra tu inteligencia. Serás precisamente tú quien delegue encantado, como si fuese una liberación, aquello que antes hacías de forma autónoma: recordar, orientarte, ponderar y elegir, visualizar, organizar conocimientos y datos, etcétera. La inteligencia artificial es una inteligencia sin cuerpo y sin psique, cuyos efectos para alterar la realidad podrían calcularse, pero aún no hay nadie que lo haya hecho ni que los haya tenido en cuenta.

He sabido que también el universo digital tiene ya a su Orwell. Se llama Dave Eggers, y es el autor de la novela *El círculo,* que Rampini califica como «formidable alegoría orwelliana del nuevo totalitarismo digital, al que se le da muy bien camuflarse detrás de la bandera del Progreso, dispuesto a alinearse con todas las causas nobles para salvar el planeta, pero despiadado a la hora de velar por nuestras almas».

He aquí que aparece, de manera inesperada, una palabra en desuso: alma. ¿Estamos dotados de alma? ¿Debemos creer en ella? ¿Creemos en ella más allá de cualquier concepción religiosa? Mortal o inmortal, o apenas un poco más longeva que nosotros, el alma se deja ver cada vez que alguien se muestra muy (demasiado) interesado, más interesado que nosotros, en hacer uso de ella: un uso indiscreto e invasivo. ¿La tecnología digital nos hace libres? Divertíos con este juego: probad a prescindir de ella durante una semana, quizá cuando estéis de vacaciones. ¿Lo conseguís? ¿No? ¿Dónde ha terminado vuestra libertad o vuestro alma?

No por casualidad, el convertido al pesimismo —o al realismo— Federico Rampini escribe que el lema «Internet nos hace libres» es el primer artículo de fe o dogma del Nuevo Mundo proyectado en Silicon Valley. Esta religión, como tantas otras, en ciertas circunstancias nos proporciona fuerza y una sensación de dominio que, sin embargo, puede transformarse en algo parecido a un delirio o a un sueño infantil de omnipresencia y omnipotencia.

Unos extraordinarios efectos psicológicos. Unos extraordinarios efectos sociales. Una vertiginosa multiplicación de deseos y necesidades. Con tal de que estos se limiten rigurosamente a los que ofrecen las nuevas máquinas de la comunicación y de la información. Cada vez hay menos cosas y actividades que se conciban sin el uso de estas prótesis técnicas. Por otra parte, ya el cepillo de dientes eléctrico tenía algo de siniestra comicidad: anunciaba el advenimiento de una vida doméstica en la que bastará mirar el frigorífico, con la intención de abrirlo, para que se abra.

No os preocupéis: Rampini no es luddita ni apocalíptico. Soy yo el que está tentado de serlo. Por eso me agrada oírle decir que él no consigue prescindir de Google Maps, de su sutil y ligero iPad, o de Amazon, que le envía a casa libros imposibles de encontrar. Es él quien admite que su productividad ha aumentado respecto a los tiempos en que tenía necesidad de un teléfono, de una taquígrafa o

de un fax. Pero ahora que ha regresado a California para «ir a ver de cerca el laboratorio del futuro» se da cuenta de una verdad muy sencilla, a menudo olvidada y a veces redescubierta: que «el progreso solo es tal si nosotros continuamos siendo sus amos».

¿Amos? ¿De qué somos amos? Ni siquiera, o a duras penas, de nuestra vida estrictamente privada. Ellos, en cambio, los demiurgos de la red a los que Rampini califica sin miramientos como «los nuevos Amos del universo», dictan las reglas del futuro así como lo que debe considerarse «progreso». Precisamente ellos «están en el origen de una nueva religión, con tantas certezas absolutas, compartidas por la tecnocasta sacerdotal de expertos que sirve a sus intereses».

Probablemente sea cierto. Pero esto, en mi opinión, es lo de menos. ¿Acaso hay alguien que no sea un adepto a la religión promovida y custodiada por la tecnocasta? ¿Las «masas» de la sociología reaccionaria o revolucionaria? ¿El «público» de la sociología liberal y democrática? No lo parece. Esa religión se ha adueñado de todos los usuarios. Los cuales no rezan a ningún Dios, sino que rinden pleitesía a sus amadas costumbres tecnológicas.

Cada tanto, Rampini parece asustarse de lo que dice o piensa en la actualidad. Cree tener opiniones que en el pasado no habría compartido. Así, para tranquilizarse, a veces da un paso atrás y escribe: «Estoy convencido de que, en el balance final entre costes y beneficios de la modernidad, el resultado es positivo. Debemos vacunarnos contra un pesimismo universal que demasiado a menudo constituye un hándicap psicológico de la vieja Europa en general y de Italia en particular. Incluso los debates en Estados Unidos, de los que relato diversos episodios en estas páginas, están animados por una corriente modernísima de críticos del totalitarismo tecnológico».

Estas líneas son reveladoras. Es probable que Rampini, si se hubiera quedado a vivir en Italia, no habría llegado a escribir un acto acusatorio tan profundo y documentado como *El nuevo amo.* Viviendo en Estados Unidos ha comprendido que la edad gloriosa, la era de la inocencia entusiasta, ha concluido. Las opiniones más avanzadas y vanguardistas en el gran país en que viera la luz la revolución informática vuelven difícil el entusiasmo hacia el pasado. En un libro como el suyo, brillante, escrupuloso y con un malestar sincero, las líneas que he citado son las menos alegres. ¿Qué necesidad había de decir que «en el balance final entre los costes y los beneficios de la modernidad» el resultado es positivo? ¿Quién puede creer que es posible un balance «final» semejante? Nadie ha visto aún el final, me parece. Y además, ¿debemos de verdad «vacunarnos contra un pesimismo universal»? ¿Quién lo padece?

En la actualidad, los optimistas de la Red y de todo tipo de *gadget* abundan más en Europa y en Italia que en Estados Unidos, país en el que Rampini ha respirado una atmósfera de nueva crítica radical hacia la utopía tecnológica. Creo que los

italianos son impermeables al «pesimismo universal» de Leopardi. Si no usan más las nuevas tecnologías es solo por pereza. La prensa italiana, en cambio, está plagada de multitud de papagayos que siguen cantando alabanzas a una idea de libertad comunicativa ilimitada e ininterrumpida: esa que hace veinte años parecía verdadera, pero que ahora es tan vieja como falsa.

III. ¿Fin de la poesía?

Los poetas y el riesgo de ser leídos

Haríamos bien en desconfiar de todas las palabras que pueden escribirse con mayúscula: contienen, las más de las veces, un peligro de retórica y reclaman un respeto que su abstracción prestidigitadora no se merece. Estado, Mercado, Ser, Revolución, Patria, Partido: en todos estos términos se esconde alguna trampa. Pero aquí quiero ocuparme de la más dócil e inocua de estas palabras: Poesía.

Si se usa con mayúscula se convierte en un dogma y en una coartada, en un valor inatacable, en uno de los partidos políticos y sindicatos del espíritu más proteccionistas. Sin violencia, naturalmente. Pero la palabra Poesía puede generar un estado de autohipnosis que favorece una verborrea impulsiva. Se entrecierran los ojos, los inhibidores se relajan, se evita cualquier pensamiento peligrosamente concreto, se piensa en la Poesía y... las palabras llegan de quién sabe dónde, magnetizadas como partículas por su atracción recíproca.

Parecería que no, pero hace falta decirlo: la poesía moderna no solo llegó hace tiempo a su fin, sino que también lo ha hecho esa poesía posmoderna consciente de «venir después». Todo cambió desde el momento en que perdieron protagonismo los poetas intelectuales o simplemente inteligentes, aquellos para quienes no había diferencia entre inspiración y visión crítica del yo y del mundo. En su ensayo ya clásico *Problemas de la lírica* (1951), Gottfried Benn se expresaba con claridad sobre esta cuestión, recapitulando una historia iniciada más de un siglo antes y que entonces estaba llegando a su fin:

> Al producir un poema no solo se observa el poema, sino también a uno mismo […] Particularmente significativo en este sentido es Valéry, en quien la simultaneidad de la actividad poética y crítico-introspectiva llega a la frontera donde ambas se funden […] Tenemos aquí un rasgo esencial del Yo lírico moderno. En la literatura moderna encontramos ejemplos de autores en los que lírica y ensayo se encuentran en el mismo plano. Casi parecen condicionarse recíprocamente. Además de Valéry citaré a T. S. Eliot, Mallarmé, Baudelaire, Ezra Pound, y también a Poe y a los surrealistas.

En las generaciones sucesivas volvieron a darse ideas similares. W. H. Auden, por ejemplo, exaltó de manera extravagante el papel de la autocrítica y la capacidad de visualizar a sus lectores:

> Para reducir los errores al mínimo, el Censor al que el poeta somete interiormente poco a poco todo lo que escribe, no debería ser un individuo, sino un comité. Este comité debería incluir, por

ejemplo, un hijo único hipersensible, una experta ama de casa, un monje, un payaso irreverente y tal vez un sargento brutal y malhablado que considere que toda la poesía no es más que basura.

A principios de los años sesenta, un posmoderno como Enzensberger retomó y concluyó el debate afirmando que la poesía moderna «no solo hay que conocerla, sino también criticarla: ya no es posible separar la creación de la crítica».

Por lo demás, también la tradición clásica contemplaba el poeta *doctus* y el poeta-crítico: desde Horacio hasta Dante, y desde este a Coleridge y Leopardi. Ha sido solo en las últimas décadas, y sobre todo desde los años setenta en adelante, después de Pasolini y Zanzotto, cuando las cosas han cambiado. Existe la sensación de que, si en la actualidad hay tantos poetas, se debe sobre todo al hecho de que creen que la poesía es un género literario sin reglas que no requiere que nadie tenga algo que decir. No obstante, tanta libertad mal entendida ha «liberado» la poesía de un público de lectores y del juicio crítico, transformando en una tierra de nadie de libre acceso un género que antes era considerado arduo hasta el ascetismo.

Lo que sucede es que el elemental sentido común, del que hasta la cultura más refinada y compleja tiene necesidad para sobrevivir, ha sido difamado desde hace un siglo por obsesiones extremistas. Las «palabras en libertad» de Marinetti daban a entender que el primer gesto de toda vanguardia era una provocación antiacadémica con fines publicitarios. Tristan Tzara repitió el gesto poco después, con más sentido del humor. Más tarde Francia, centro de todas las transgresiones por exceso de *clarté* clasicista, pasó de la escritura automática de Breton a la escritura textual de *Tel Quel.* Se trataba de volver a inventar una y otra vez las diez formas de «escribir el silencio», para hacer literatura rechazándola.

Pero esta historia tan eurocéntrica es cosa del pasado. Más tarde, desde Estados Unidos llegó a la poesía el estilo del *creative writing,* que permitía producir diligentemente un poema al día echando un vistazo a las paredes de tu habitación, a la cafetera, a los movimientos de tus vecinos: nada de rimas, mejor evitar la puntuación, que el verso se indique únicamente por el punto y aparte, usar mucho los espacios en blanco, que siempre resultan sugerentes. Sí, también se puede hacer esto con buenos resultados (lo hizo William Carlos Williams), pero se necesita oído, ojo, gusto y una intuición infalible para evitar la banalidad y la monotonía.

El siglo xx poético italiano terminó mucho antes de que concluyese el siglo. Llegó a su fin en los años setenta, con los últimos poemas en prosa de Eugenio Montale y Pier Paolo Pasolini, con el redescubrimiento de Sandro Penna y con la inesperada creatividad final de Caproni y de Bertolucci, con Amelia Rosselli (que supera todo código estilístico previo, ajena a todo, hija ilegítima de la tradición italiana), y con Giovanni Raboni (hijo más que legítimo y devoto de los estilos predominantes en el siglo xx).

A partir de los años ochenta, con el repentino ocaso del estructuralismo, la obsesión teórica y técnica en los debates sobre la poesía fue sustituida por la obsesión ontológica y mística. Tras «la función poética del lenguaje» de Jakobson, llegó el lenguaje como «casa del Ser» de Heidegger, acompañado por la idea de que de un caso trágico y límite como el de Paul Celan, poeta extraordinariamente oscuro, se podía hacer un nuevo modelo canónico replicable en la práctica poética.

Pero ni la idea del Ser ni la de la Técnica ayudan a valorar la situación de la poesía ni el talento de quien la escribe. Si se olvida la ingobernable singularidad de autores y textos, si no se es capaz de percibirlos y describirlos, uno se anega en categorías que parecen universales y profundas pero que son únicamente genéricas. Por desgracia, muchas antologías en circulación promocionan como escritores a una mayoría de escribientes, algo que impide que la poesía tenga un público de lectores exigente y competente. La gastronomía y el fútbol tienen este tipo de público, al igual que el ajedrez, el esquí o la vela. La poesía no. Su creatividad y valor no los experimenta quien la lee, sino que se dan por supuestos.

Hoy en día ni siquiera los críticos y los académicos saben decir si un texto poético es excelente, bueno, mediocre o banal. Lo primero que se le debe pedir a un crítico, dijo en una ocasión Marina Tsvetáyeva, es que no escriba mala poesía. A lo que podría añadirse que lo primero que se le debería pedir a un poeta es que sea lo suficientemente crítico como para entender si lo que ha escrito y lo que escriben los demás es poesía o no es nada: si se puede leer o si ni siquiera espera, en realidad, ser leída.

¿Defender la poesía o abandonarla a su suerte?

Parece que existe necesidad de defender la poesía. Esto, sin embargo, es una mala señal. *El poeta es un Caballero Jedi* es el título de un libro riguroso y penetrante de Roberto Galaverni. El subtítulo aclara que se trata de *Una defensa de la poesía.* Tanto el título como el subtítulo son tan interesantes que de inmediato suscitan adhesión o recelo. Galaverni es uno de los mejores «críticos jóvenes» en activo, uno de los pocos que ha elegido la poesía, y no la narrativa, como vía de acceso privilegiada a los problemas y vicisitudes de la literatura contemporánea. El suyo es una especie de panfleto positivo: no polémico, sino apologético, algo que lleva al autor a hacer ver mucho mejor el objeto a defender (la poesía), y no tanto los enemigos o los peligros de los que debería ser defendida.

No puede discutirse, sin duda, el valor de los poetas que cita Galaverni (desde Dante hasta Brodsky, quizá sobrevalorado). Me resulta más discutible, en cambio, el verdadero significado de una defensa del género poético en tanto que género. En mi opinión, prácticamente el único motivo por el que defendería la poesía sería un motivo técnico: su brevedad, su bajo coste, su avaricia, su intensidad y su manejabilidad (las excepciones, los poemas largos, no son frecuentes). Sin embargo, considero que hoy en día el enemigo más temible e insidioso de la poesía es la propia poesía, o más bien, su idea, su mito, su tradicional nobleza: un valor que, sin razón aparente, continúa resultando garantizado *per se* como excelente. Mejor aún: creo que en la actualidad los poetas se han convertido en los verdaderos enemigos de la poesía, escribiendo lo que escriben y poniéndose bajo el amparo y la protección de la nobleza de este género literario.

En la mitología de *La Guerra de las Galaxias* no se entra a formar parte con facilidad del reducidísimo círculo de los Jedi. El director George Lucas se muestra muy consciente de las formas a través de las cuales se transmite una tradición y se accede a la excelencia. El aprendizaje es largo y extremadamente arduo; las pruebas a superar son innumerables e impredecibles. Los ancianos maestros que custodian los tesoros secretos de la inspiración y de las técnicas de combate son maestros severos, poco condescendientes. Solo muy tarde y con muchísima prudencia se deciden a investir a alguno como Caballero Jedi.

¿Sucede hoy así con la poesía? ¿Existen guardianes de esa tradición a la que los poetas se remitan (todavía) para legitimarse a sí mismos? Diría que no. Desde hace varias décadas, en la poesía está vigente una lógica de acogida que no hace pensar en la lógica esotérico-caballeresca de fábulas posmodernas y neoantiguas como *La Guerra de las Galaxias.* Hoy el acceso a la poesía se ha liberalizado y democratizado. No hay maestros más que nada porque no se los tolera: y, en cualquier caso, no hablan, no ejercen autoridad alguna, no les dejamos hablar ni que nos juzguen cuando escribimos poesía. Al contrario que los filólogos, los músicos o los entrenadores deportivos, los poetas ancianos son buenos y hospitalarios: no se crean enemigos entre los jóvenes, que evitan y desdeñan la comparación con los poetas de dos o tres generaciones atrás, como si se tratase de un chantaje, como si se tuviese que comenzar continuamente de cero.

El género literario llamado poesía es hoy el más autárquico y autógeno. A todo aquel que osa emitir juicios críticos y hacer comparaciones con el pasado se le mira mal, se le considera inoportuno, envidioso, rencoroso, enemigo de la vida y de la creación.

Por esta razón creo que, sobre todo en la actualidad (aunque la historia, como se ha visto, nos ha proporcionado más ejemplos), la poesía debe defenderse no de un hipotético Imperio del Mal (como en George Lucas y en Galaverni), sino de sí misma. Es decir, de todo aquello que la ha homologado al mundo cultural.

Pero esto también tiene que quedar claro. La poesía no es objeto ni materia apta para las facultades de Ciencias de la Comunicación. Pero tampoco es, como se ha creído durante mucho tiempo, un rechazo apriorístico de la comunicación. Aun cuando eligieran polémicamente ser oscuros, los poetas modernos siguieron siendo unos virtuosos y unos especialistas de la comunicación intensificada y múltiple. Puesto que, en poesía, se comunican cosas que aún no se han comunicado, y esto se lleva a cabo de maneras que no se pueden predecir ni controlar.

Hoy en día la energía, variedad y eficacia comunicativa de nuestros poetas se ha debilitado tanto que podría sugerirse, a todo aquel que desee ser poeta, este entrenamiento especial: no considerar bueno ni aceptable ningún texto poético que no resista la comparación con un buen artículo de prensa o con una canción. Este consejo no debería considerarse ofensivo. Si se tiene una mala opinión sobre el periodismo y sobre la música *pop,* el objetivo no debería parecer complicado. En realidad, las reglas que rigen la producción periodística y los *mass media,* aun siendo leves, son hoy más arduas que las que rigen la producción de textos poéticos.

A un verdadero poeta un desafío semejante no le debería desagradar. Tiendo a pensar que, al contrario, quien se asusta ante ese riesgo no es poeta: desde luego no es un Caballero Jedi, intrépido y severo consigo mismo. Solo aquel que se niegue a sentirse protegido y avalado de manera nominal por la tradición de la poesía en

tanto que género noble, puede pasar por la estrecha puerta que pone en verdadero contacto con esa tradición.

Galaverni comienza su libro hablando de Dante. Nadie como él logró comunicar las cosas más variopintas e impensables, haciendo que pudieran nombrarse. De hecho, muchos escritores le amaron intensamente en el último siglo: T. S. Eliot, Ósip Mandelshtam, Eugenio Montale, W. H. Auden, Pier Paolo Pasolini o Edoardo Sanguineti. Sin embargo, para crear un verdadero Dante del siglo xx sería necesario aunar a Arcimboldo, Umberto Saba, Gramsci, Proust, Karl Kraus, Kafka, Bertolt Brecht y quizá a algún otro.

Es cierto que los poetas, quizá especialmente los poetas modernos, desde Novalis, Leopardi y Baudelaire en adelante, se parecían a los Caballeros Jedi. Parecían una casta dispersa y perseguida, en el exilio, sin más poder que el del intelecto y el de la palabra. Sin embargo, en la actualidad el crítico dotado de inspiración y que acepta la lucha tal vez se parezca más a un Jedi que lo que puedan parecerse la mayor parte de los poetas, tan cautos y en busca de protección.

En poesía la tradición Jedi parece extinguida. O se habrá refugiado en algún rincón remoto de la galaxia. La poesía de la que habla Galaverni, y de la que enarbola una defensa, es una poesía que se alimenta de ideas, que fue escrita por audaces filósofos prácticos de la lengua que pensaron y escribieron fuera del códice y de la jerga empleada por los filósofos académicos y profesionales.

Hoy en día una defensa general de la poesía suena como una defensa apriorística y corporativa de los poetas existentes, independientemente de cómo sean, y como si de verdad fueran, por autoproclamación, nietos de Hölderlin y de Emily Dickinson.

Yo no creo en la poesía. Creo únicamente en la poesía que me hace creer en ella. Si convence al lector, la poesía no tiene necesidad de ser defendida. Y si no lo convence, ¿cómo y por qué defenderla?

Los poetas imposibles

¿Cómo se puede hablar críticamente, usando el lenguaje de la crítica literaria, es decir, con su bagaje de competencias históricas y técnicas, para ocuparse de tantos poetas nuevos? Me lo pregunto desde hace tres décadas, pero siempre es como si fuera la primera vez. La productividad poética se propaga. En los últimos dos o tres años debo haber estado distraído (ahora me doy cuenta), porque reparo en que han nacido nuevas escuelas, nuevas tendencias de cariz predominantemente sádico-festivo o sádico-depresivo. Hay sueltos y en plena actividad al menos veinte o treinta poetas de los que sé más bien poco. Intento leer, informarme. Sin embargo, advierto que lo más difícil es precisamente eso. Ya solo hablar de «leer» es un eufemismo, porque leer la mayor parte de esta poesía es difícil.

Resulta igual de complicado, por tanto, averiguar por qué se obtiene tan poco de los textos antologados: no bastan para hacerse una idea de los autores, mientras que los libros en su conjunto son redundantes y desproporcionados, porque después de las primeras páginas ya se sabe todo. ¿Es un problema de consistencia? El texto aislado no se sostiene, pareciera remitir a otro. Pero no se sostiene ni siquiera el libro, que se aferra, para existir, a no más de tres o cuatro poemas logrados. Leer a poetas italianos contemporáneos resulta casi siempre exasperante. No se entiende por qué esa palabra está ahí, por qué a esa frase le sigue esta otra, por qué se ponen puntos y aparte (si bien esto es un viejo problema de la Modernidad), por qué el texto termina en ese punto y no antes o después. Resulta verdaderamente extraño que, con tantas escuelas de escritura creativa, nadie haya conseguido, en los últimos diez años, enseñar un mínimo de técnica útil.

Por lo tanto, bien podría ser cierto lo que dice el título de un libro de Alessandro Carrera: *Los poetas son imposibles*. Carrera parece haber encontrado el analgésico, el antidepresivo, el sedante o, mejor aún, el desintoxicante para todo aquel que haya empleado su tiempo, aunque solo fuese una hora, tratando de encontrar un buen poema en una antología o en un anuario de poesía que acabe en sus manos. Su libro posee una importante cualidad literaria: la capacidad, verdaderamente poética, de hacer ver que, hoy como ayer, la poesía la hacen los poetas y que, en consecuencia, termina por parecerse inevitablemente a ellos.

Al principio del cuarto capítulo, titulado «Todos somos grandísimos poetas», Carrera nos recuerda algo: Roberto Musil «observó que la decadencia de la

modernidad comenzó el día en que, en la crónica deportiva de un periódico de Viena, se pudo leer que cierto caballo, gran vencedor de carreras, era *genial*».

Hoy, sin embargo, puesto que tenemos menos prejuicios y somos más correctos y más inteligentemente animalistas que Musil, se puede decir que, con este libro, Carrera nos ha proporcionado un antídoto eficaz contra esa forma particular de ignorancia que parece acompañar la decisión de «ser poeta» y que nutre la productividad y creatividad de los poetas contemporáneos. Sí, contemporáneos. Pero Carrera nos recuerda otro hecho importante: Horacio, Quevedo, Pietro Giordani, Ósip Mandelshtam y Eugenio Montale se expresaron a este propósito con un pesimismo parecido.

Horacio lamentaba que los poetas fuesen innumerables. Quevedo escribía que «Dios había enviado una epidemia de poetas a España para castigarnos por nuestros pecados; dos siglos más tarde Pietro Giordani se lamentaba con Leopardi de que cualquiera que supiera leer y escribir se considerara capaz de coger pluma y papel, y derramar versos con profusión; Ósip Mandelshtam constataba abatido la existencia de un miserable ejército de poetas que había invadido la Moscú revolucionaria». Eugenio Montale escribió que «si Guglielmo Giannini, en lugar de fundar el movimiento del Hombre Cualquiera, hubiera fundado el partido del Poeta Cualquiera, con la obligación de que el Estado imprimiera, asumiendo su coste, los versos de todos los ciudadanos, habría obtenido al menos un centenar de diputados en el Parlamento».

No está mal. Pero Carrera añade: «Tras la Revolución Sandinista de Nicaragua, personas que estuvieron ahí me contaron que, mientras que el país tenía una imperiosa necesidad de aparejadores o de ingenieros hidráulicos y de caminos, cada vez que se anunciaba una lectura pública cientos de aspirantes a poeta hacían cola desde bien temprano, determinadísimos a leer sus invectivas contra *los gringos,* mientras que en los alrededores no había un solo camino que no estuviera lleno de socavones».

El capítulo del que he tomado estas palabras tiene un título definitivo para aclarar de inmediato de qué trata: «Un pueblo de poetas se agolpa ante las puertas del olvido». De todos modos, para ser aún más claro (todo el libro resulta insoportablemente claro para los poetas contemporáneos), el autor siente la necesidad de precisar: «En la segunda mitad del siglo XIX, cuando Lautréamont lanzó la profecía de que un día la poesía estaría hecha "por todos", quizá no se esperaba que el tiempo le terminaría dando la razón por encima de sus expectativas. Y, desde luego, no se esperaba que, como efecto colateral, esa poesía "hecha por todos" acabaría convirtiendo la poesía en algo insignificante. Porque si todo el mundo, en un cabaré dadaísta de dimensiones planetarias, escribe, publica, recita y grita sus versos, por un efecto del que nadie quiere responsabilizarse, esos versos tienen muchas probabilidades de resultar irrelevantes».

Es razonable pensar eso. Pero también algo bien distinto. Se pueden escribir diligentemente ensayos breves y elegantes sobre multitud de textos poéticos que carecen de razón de ser y que no tienen ni pies ni cabeza, ensayos que diligentemente pierden de vista el objeto del que deberían hablar y que, por tanto, se centran en esa utopía del lenguaje poético, jamás puesta en práctica, que lo justifica todo. Sin embargo, en esta bruma de palabras poéticas que rodea el planeta y satura internet, existen verdaderos poemas que liberan durante algunos minutos la mente de quien los lee, haciendo que se tengan ganas de volver a leerlos.

Pero localizar y reconocer estos poemas no resulta fácil ni obvio. Si lo fuese, no se daría el fenómeno de la «poesía escrita por todos». El primer servicio que debe rendir un crítico literario a los demás y a sí mismo es decir qué poemas existen y cuáles únicamente han tratado de existir, aun sin hablar de los autores responsables de los mismos. Haciendo esto podrían no resultar amables. Pero ser amable con todos los poetas pone en peligro a muchas personas que no consiguen ni leer ni hacerse leer. Es el mal público, o la carencia de público, lo que vuelve mala o insignificante la poesía.

Ya no hay poetas publicables

¿Qué está pasando? *Il Fatto Quotidiano* es un periódico al que le gusta emplear un estilo cínico poniéndolo al servicio de la ética pública. Sin embargo, al hablar de poesía, se ponen tiernos. En un artículo se hablaba del despido (¿escandaloso?) de un directivo de la editorial Mondadori, así como de la acobardada clausura de la colección italiana de poesía más famosa: *El Espejo.* Sí, esa colección en la que los escolares de hace medio siglo leíamos a los poetas griegos y a Catulo, Ungaretti, Eugenio Montale, y más tarde a W. H. Auden y Paul Celan, Zanzotto, Giudici, Ted Hughes, Denise Levertov, Joseph Brodsky...

Que *El Espejo* ha tenido mucho mérito es algo notorio, algo que debería saberse. Pero también es de sobra conocido que, desde hace veinte o treinta años, sus ediciones de poesía italiana eran muy discutibles, hasta terminar por privar a la colección de su antiguo prestigio. El artículo mentado, de Pietrangelo Buttafuoco, llevaba por título: «¿De qué Mondadori estamos hablando si renuncia a la poesía?», y más que crear alarma, hace reír un poco. No es que Mondadori renuncie ahora a la poesía: ya renunció a ella hace tiempo colando en su colección un lastre creciente de presuntos poetas.

No, me estoy equivocando. En Italia, después de todo, no hay tantos poetas. O mejor dicho, hay una cantidad tan monstruosa e informe que el error no puede achacarse a tal o cual colección de poesía (aunque...). El error está en el hecho de que se creen colecciones dedicadas exclusivamente a la poesía. Sería mejor mezclar poesía y prosa. Una vez abierta una colección de poesía, después hace falta llenarla. ¿Con qué? Con lo que haya.

En Italia poetas publicables, es decir, legibles (si bien difíciles de vender), habrá cerca de una docena, quizá incluso veinte, y si se quiere se puede hablar de treinta. Por lo tanto, no hay material suficiente como para alimentar y mantener con vida las colecciones grandes, medianas o minúsculas existentes. Resulta obvio e inevitable que se publique simplemente lo que hay, procediendo en virtud de un oportunismo bien conocido (total, la crítica de poesía o bien se lo traga todo o bien guarda silencio): primero viene el amigo, después el amigo del amigo, después el que se pone a tu disposición, mucho antes el que tiene poder, o el que insiste y no cede, el que si no le publicas se enfada, el que te lo hará pagar muy caro, el que amenaza con suicidarse...

Que la poesía no tiene mercado (salvo excepciones) debería ser algo de sobra conocido por cualquier editor que conozca el abecé de su oficio. Es cierto que hace medio siglo un poeta poco ingenuo como el alemán H. M. Enzensberger, en uno de sus ensayos más importantes, concibió la poesía como «antimercancía». Esa teoría no era novedosa, y no debía ser tomada a la ligera: porque puesta en manos de estúpidos, se convierte en una teoría estúpida. Cuando Enzensberger habló de poesía como antimercancía eran años en los que el mercado era visto como una bestia negra por todo escritor que se preciase y que quisiera ser bien recibido en los círculos exclusivos de la élite.

En los años sesenta, en cambio, esa teoría había empezado a quedar obsoleta: la dificultad para vender poesía, en lugar de entenderse como un hecho editorial, se entendió como un programa literario y se transformó en ilegibilidad: poesía escrita para no ser leída, un vacío lleno de palabras. Solo que entre imposibilidad de venderse e ilegibilidad hay una diferencia. Y la diferencia es que la neovanguardia, para existir como eterna provocación, debía fingir no entender. El poeta alemán había hablado de antimercancía para curarse en salud, pero escribió su obra poética distinguiendo bien entre «valor de uso» (posibilidad de leerla) y «valor de cambio» (posibilidad de venderla). De hecho, Enzensberger es uno de los poetas europeos más legibles de finales de siglo xx.

Aquí surge un problema. ¿Qué quiere decir «ser legible»? Rimbaud y Mallarmé no son fáciles de leer, pero sin duda no son ilegibles. Requieren una intensificación, una focalización del acto de leer. Piden ser releídos. En cambio, leer o releer mucha poesía de la neovanguardia es imposible, porque es inútil. Lees y no sabes qué hay que leer. Relees y no avanzas. Si en la relectura no sucede nada nuevo o algo de provecho, esta experiencia se vuelve retroactiva: demuestra que también la primera lectura ha sido inútil.

Junto al artículo de Buttafuoco, *Il Fatto Quotidiano* publica una entrevista al crítico literario Andrea Cortellessa, que sostiene una idea que a mí me parece bastante peregrina, o más exactamente una fe: como la poesía carece de mercado, para él es mejor y más honesta que la narrativa. ¡Qué estupidez! No es así. Por lo general es bastante peor que la narrativa, precisamente porque no tiene mercado ni lectores. Y un arte sin público (como la pintura), se degenera por sí sola, se autodestruye imaginándose pura y libre.

Para escribir una novela, o incluso una novelilla mediocre, se necesita un mínimo de técnica artesanal. Para escribir el noventa por ciento de los poemas italianos que circulan hoy en día, incluso los que están antologados y comentados por los nuevos académicos, no se requiere ninguna cualidad, más allá de una pizca de un tipo concreto de astucia, puesto que terminan siendo un *bluff* y resulta incomprensible, resulta literalmente incomprensible, cómo hay gente dispuesta a escribir algo semejante.

En definitiva, si *El Espejo* de Mondadori ha cerrado alguna razón habrá.

¿Somos todos poetas? La deriva demagógico-populista sobre la poesía

«La poesía está viva, ¡que viva la poesía!». De tal guisa sonaba el pasado domingo, en el suplemento literario del *Corriere della Sera,* el jovial grito dominical con el que había sido titulado un extenso artículo de Paolo di Stefano. El tranquilizador mensaje (golosinas lanzadas al pueblo de los poetas) se especificaba en el subtítulo: el número y la calidad de los poetas contradicen a los catastrofistas, hay «editores heroicos, los espacios están a salvo, los versos encuentran lectores, pero se ha perdido el diálogo entre las generaciones de escritores».

Es decir, primero una mentira afable y acto seguido una sencilla verdad: entre los abundantes y diligentes poetas de hoy y los escasos poetas de ayer «se ha perdido el diálogo», o lo que es lo mismo, que la continuidad se ha interrumpido y que lo que hoy llamamos poesía, en la mayor parte de los casos, tiene poco que ver con lo que ayer se entendía por poesía. ¿Ha habido acaso una radical revolución formal? ¿Como aquella que, un siglo atrás, alejara la poesía del siglo xx de la del siglo precedente? No, no ha habido revolución formal, sino más bien una revolución social: el pueblo ha tomado el poder poético. ¡Hurra! Todos somos libres de crear, de expresarnos y de publicar. Además del derecho a tener derecho a ser considerados poetas si lo deseamos con mucha fuerza, si estamos firmemente convencidos de serlo. Sentirse poeta y conseguir que te publiquen equivale al derecho a ser considerado poeta, «independientemente» de lo que hayamos escrito. Todo aquel que tenga algo que objetar a lo sustancial (la calidad, el valor o el interés de los poemas) es un catastrofista.

En política el populismo tiene sus contraindicaciones, porque da coba a los deseos y los sueños de la mayoría. No obstante, tiene razón de ser en todo sistema democrático en que el poder, en teoría, pertenezca al pueblo. El populismo poético, en cambio, es meramente ridículo. Merecería una sátira surrealista (¡Ay, si los surrealistas aún existiesen!), o una escena de teatro del absurdo, en la que un único e inocente lector se viera perseguido por veinte poetas reivindicando el derecho a que los lea... En la poesía, como en todos los rincones de la sociedad, a día de hoy está vigente una paradoja: la pretensión de pertenecer a un club

exclusivo que, sin embargo, abre sus puertas a todo el mundo.

Nicola Crocetti, editor de la revista *Poesía,* se pregunta cómo distinguir los «valores auténticos» en los «centenares de libros que se publican». Un señor problema. Es más, el único problema. Pero todo el mundo puede comprobar cómo prácticamente no hay un solo crítico que sea capaz de ponerse de acuerdo con otro, aunque solo sea para dar los nombres de los diez poetas más fiables. Si unos dan cincuenta y cuatro nombres, otros sesenta y cuatro, y otros ciento diez, reina la confusión, pero también hace que se tambalee la demagogia poético-populista, porque el pueblo de los poetas excluidos de elencos tan generosos es al menos igual de amplio que el de los incluidos.

En cuanto a la legibilidad de los poetas, no habría que pasarse de listo. Se puede ser gramaticalmente muy claro y, sin embargo, ser ilegible, en el sentido de que, después de leerlo, la lectura haya resultado inútil. En la actualidad el número de poetas claros ha aumentado. Se leen sus poemas y no es que no se entiendan: lo que no se entiende es por qué se dice de esa manera lo que se dice, puesto que nada más leerlos, a uno le entran ganas de decirlo de otra manera, o incluso de no decirlo. La ilegibilidad es esto.

IV. Italia, historia de un desamor

Umberto Eco y la literatura

Erudición y lugares comunes, semiótica y cultura de masas, pedantería y chascarrillos. De la combinación de todos estos elementos nace la obra de Umberto Eco: académico, periodista, profesor, novelista y acróbata sin parangón de la cultura posmoderna. Ningún escritor italiano es tan famoso a nivel mundial, ni siquiera Carlo Collodi, el autor de *Pinocho.* No hay nadie que haya vendido tanto como él, ni al que se le haya leído tanto. Desde hace al menos veinte años es casi imposible sorprender a un filósofo, a un crítico literario, a un científico o a un político hablando mal de Umberto Eco, quien podría ser definido como aquel al que solo se cita con el fin de decir que tiene razón. Una situación tan provechosa puede fácilmente terminar volviéndose un poco violenta para los demás, amén de peligrosa para el equilibrio mental de la persona que disfruta de ella.

En los últimos tiempos, con la nueva escena política italiana, que ha llevado dos veces al gobierno al centroderecha de Silvio Berlusconi, en ocasiones Eco es denostado en tanto que prestigioso baluarte de la izquierda. Sin embargo, esto pasa por razones exclusivamente políticas. En realidad, creo que Eco se parece a Berlusconi mucho más de lo que él cree. Son dos hombres a los que les mueve una irresistible vocación demagógica y populista. No gustar al gran público, no recibir aplausos, es lo que más les aterroriza. Eco encarna el sueño de una abundancia cultural inagotable, un tesoro enciclopédico rebosante de extrañas maravillas siempre al alcance de la mano. Berlusconi ha llegado al gobierno prometiendo llevar a los italianos al País de los Juguetes, en el que el viejo *miracolo economico* de los años sesenta se reanudará eternamente no se sabe cómo.

Pero limitémonos a Eco. Antes de *El nombre de la rosa* (1980), en Italia no había quedado claro qué era la posmodernidad. Italo Calvino ya existía. Jorge Luis Borges era desde hacía tiempo un autor mítico. Raymond Queneau ya había transferido la vanguardia surrealista al territorio del enciclopedismo lúdico y de la *ars combinatoria.* Pero Umberto Eco, que había leído y estudiado a estos autores, fue un paso más allá. Añadió dos ingredientes clave: las teorías del lenguaje y la novela popular. Ni Borges, ni Queneau, ni Calvino eran académicos ni profesores universitarios. Aun siendo unos virtuosos del lenguaje literario, y a pesar de estar informados de todo, todavía no habían llegado a esa combinación explícita y chabacana de manuales y de crucigramas, de clase universitaria y de folletín, en la

que Umberto Eco ha demostrado ser un maestro.

No me estoy inventando nada sobre nuestro autor. Es él quien afirma todo esto. Su libro *Sobre la literatura* (2002) debería titularse: *La literatura según Umberto Eco.* Esto puede valer para todos los críticos. Pero en el caso de Eco debe subrayarse la parcialidad subjetiva del punto de vista, puesto que su autor es un genio a la hora de ocultarla, forrando cada una de sus afirmaciones con los trapos de la ciencia. Aquí una vez más Eco se confiesa e imparte doctrina. Al ser autor de novelas demasiado famosas, pero con la permanente sospecha de no pertenecer a la *verdadera* literatura, Eco se enfrenta a un problema. Quiere convencer de que sus novelas son algo serio, hijos legítimos de una gran tradición.

Es este ansia justificadora lo que vuelve interesante su libro. Al confesarse, Eco aprovecha para teorizar, actividad en la cual sin duda sobresale. Es algo que ya había hecho en otras ocasiones. Pero en este libro se leen una serie de capítulos verdaderamente útiles para comprender qué tiene en mente este escritor. Además, ya desde el título se nos advierte: se nos ofrece una *summa,* una síntesis más o menos definitiva sobre las ideas literarias que le son más queridas.

Lo que impresiona en primer lugar en el estilo intelectual de Eco es su insistencia en las semejanzas, las analogías y las continuidades entre Antigüedad y Modernidad, entre tradición y vanguardia, entre grandes clásicos y famosos *bestseller.* En el juego de Eco, su jugada principal ha sido siempre el rechazo de las jerarquías y de los juicios de valor. Eco nunca ha tolerado que se perdiera tiempo en distinguir entre *Edipo rey* y una novela moderna de aventuras, entre *Crimen y castigo* y Conan Doyle, o (tal vez) entre la *Divina Comedia* y *El nombre de la rosa.* Si se le pusiera entre la espada y la pared, siendo como es una persona con sentido común, no negaría que existe alguna que otra diferencia. Sin embargo, tener en cuenta estas cosas no forma parte de su código cultural. Lo que le interesa es volver «más democrática» la alta cultura, volver accesible y comprensible todo aquello que es opaco y profundo, traducir en fórmulas actuales lo que parecería imponer una dimensión distinta de experiencias intelectuales. Homologar es su pasión.

Cuando se ocupa del *Paraíso* de Dante, de la *Poética* de Aristóteles, de la estética barroca, o del *Manifiesto comunista* de Marx y Engels, después de hacernos ver que maneja los conceptos fundamentales, Eco se precipita en su labor de actualización. Por ejemplo: primero se exalta el *Paraíso* dantiano como «poesía de la inteligencia» (hace falta pensar en T. S. Eliot, en Borges, en el mismo Eco), después como «apoteosis de lo virtual» y del «puro software», y por último como una «triunfante odisea en el espacio» y como una pastilla de éxtasis que, además, tiene la virtud de no producirte sobredosis. A menudo Eco parece estar de guasa. Pero es precisamente en esos momentos cuando dice de verdad lo que piensa y lo que le gusta.

Hablando del *Manifiesto comunista* de Marx y Engels, observa que su estilo es formidable porque «sabe alternar el tono apocalíptico con la ironía, eslóganes eficaces y explicaciones sencillas», y hoy debería estudiarse «en la Facultad de Publicidad». Se discute sobre la *Poética* de Aristóteles, y se la presenta como un manual estructuralista de teoría de la literatura. Si se detiene en Longino y en su tratado *Sobre lo sublime,* lo presenta como un ejemplo de semiótica del texto y del *close reading*. Todo esto es excitante y ameno. Es como si en la historia no hubiera saltos ni discontinuidad, como si todas las épocas hubieran tenido las mismas intenciones y el mismo carácter, como si la cultura griega, medieval, barroca e ilustrada no fuesen más que precedentes alentadores y confirmaciones de nuestros gustos y de nuestras ideas.

Eco es un auténtico posmoderno. Abarca con una sola mirada el patrimonio cultural en su totalidad. Para él, que también parecía un hipermoderno, la modernidad como fenómeno específico ha dejado de existir y no constituye problema alguno. La semiótica ha existido de siempre, la literatura es siempre igual a sí misma, la crítica literaria no es en absoluto una invención de los últimos tres siglos, y un *bestseller* contemporáneo no es sino la réplica de esos *bestseller* «de calidad» que fueron la *Comedia* de Dante y las obras de Shakespeare.

En muchos aspectos Umberto Eco puede ser considerado un crítico excepcional de la cultura occidental de finales del siglo xx. Es un moralista incansable del buen humor y del entusiasmo. Cada una de sus páginas nos invita al optimismo y nos mantiene en buena forma cual estudiantes de un curso de aerobic mental. Ha descubierto un nuevo público de lectores, un nuevo uso de la literatura, un nuevo acuerdo entre élite y masa, entre el escritor y el pueblo, entre la mentalidad y los gustos de los profesores universitarios y los sueños de ascenso cultural de la nueva *middle class* global. En él, la literatura nace de la teoría y va de la mano de la teoría, sin la que no se atreve a dar un paso.

Para comprender un poco mejor cómo precisamente Italia ha producido un escritor de este tipo, es necesario recordar que Eco pertenece a una generación que había perdido el vínculo con el ambiente italiano que había sido determinante en casi todos los escritores precedentes. Leonardo Sciascia, Pier Paolo Pasolini, Andrea Zanzotto, Goffredo Parise, Paolo Volponi, Raffaele La Capria o Giovanni Giudici tenían todos ellos un *ubi consistam* territorial y un hábitat preciso: Sicilia, Nápoles, el Véneto, Urbino, el Friule, Roma, Milán, etc.

Con la generación de la neovanguardia y del *Gruppo 63* a la que pertenece Eco, las cosas cambian. En pocos años, obviamente decisivos (estamos en torno a 1960), la literatura se alzó de la tierra y emprendió el vuelo. Alberto Arbasino, Edoardo Sanguineti y, sobre todo, Umberto Eco (que se volvió novelista más tarde, con casi cincuenta años), escriben libros que brotan más de la cultura que de experiencias personales. Pero de todos ellos, el de Eco es el ejemplo más evidente y

conocido de escritor construido sobre sus libros, autor de una narrativa «intertextual», llena de alusiones y de citas de los lugares comunes de la literatura. El hábitat de Eco no es un ambiente social, ni un lugar geográfico. Es su experiencia como profesor universitario enamorado de los medios de comunicación de masas.

En esta ubicuidad cultural Eco encarna a la perfección la situación de muchos intelectuales italianos entre los años sesenta y setenta, crecidos en una especie de cosmopolitismo *voyeur,* que lo sabían todo de la novela norteamericana, francesa, inglesa, rusa y alemana, que conocían la teoría de las estructuras narrativas, pero que no sabían qué escribir, careciendo de un mundo de experiencias personales y sociales que reclamase ser contado.

Umberto Eco expresa de la manera más eufórica y funambulesca posible esta esterilidad enciclopédica. Es el ejemplo perfecto —y, paradójicamente, con final feliz— del escritor que hacia la mitad de su vida no ha sabido qué contar, que no ha conseguido poner el acento en la realidad, que ha escapado de su pequeña provincia italiana para nadar en un océano bibliográfico internacional. En definitiva, ha reunido su erudición académica y su pasión infantil por las historias fantásticas y entretenidas. El niño se ha convertido en un profesor adulto. El profesor ha seguido siendo un niño. Pero juntos han producido a un escritor de éxito. No podía salir mejor.

Dante, gigante entre nosotros, no podría haberse reencarnado en el siglo xx

«Dante entre nosotros». Con este previsible aunque prometedor programa en la cabeza, he ido a la VI edición de «*Libri come*»*: Festival del Libro y la Lectura,* para presentar a un formidable especialista en Dante como Marco Santagata, editor de las obras de Dante para Mondadori, autor de una monografía crítica, de una biografía imponente y de una ágil novela sobre nuestro titán literario. Santagata, naturalmente, sabe sobre la materia mil veces más que yo. Para darme ánimos y no limitarme a loar la vastedad de sus conocimientos, no podía hacer otra cosa que aferrarme a la anécdota personal y a realizar algunas breves alusiones a la pasión que ha sentido el siglo xx por el autor de la *Commedia.*

Sobre algunas tendencias como la «poesía pura» y el hermetismo se ha dicho que deben muchísimo a Petrarca, a Góngora y a Mallarmé, poetas selectivos con estilos muy personales, y casi nada a Dante, uno de los poetas cuyo valiente y voraz afán de inclusión jamás ha encontrado parangón.

El siglo xx, con todas sus oscilaciones de un extremo a otro, ha trabajado a menudo con la idea de que un texto poético debe ser breve y concentrado y no puede hablar de cualquier cosa. Quedaba descartado, por tanto, que en poesía se pudiese contar, razonar o comunicar. Contra estos prejuicios puristas reaccionó una minoría de grandes innovadores como Maiakovski, T. S. Eliot, Bertolt Brecht, William Carlos Williams, Pablo Neruda o César Vallejo. Sin embargo, los teóricos tendieron a pasar por alto esta vertiente, mientras que las vanguardias y las neovanguardias llenaron los textos de materia verbal escogida con el fin de ratificar hasta el infinito que inventar y transgredir equivalía a sabotear la lectura y a arrasar la lengua común.

Ezra Pound con sus *Cantos,* o Edoardo Sanguineti con *Triperuno,* querían ser dantianos: sin embargo, Dante ponía en escena a personajes inolvidables, encumbrando la potencia comunicativa, teatral, narrativa, evocativa y racional de la lengua, mientras que todas las vanguardias se empeñaron en aumentar las patologías autistas del lenguaje poético.

¿Dante entre nosotros? Era inevitable empezar por su presencia en la escuela.

Dante está entre nosotros, ay, casi exclusivamente en la escuela, cuando generalmente se piensa en otra cosa. Por eso, al iniciar el diálogo con Santagata, he probado a decir de inmediato: Dante debe ser liberado de la escuela, hace falta reencontrarse con Dante como autor para leer y no para estudiar. Hace falta leerlo dejando a un lado las notas, resignándose a no entenderlo todo, con tal de penetrar en el flujo de sus tercetos de rima encadenada, con su energía rítmica, así como en la progresión épica y dramática del relato.

Sin embargo, Santagata contuvo mi libertaria ocurrencia. No es solo que la escuela tenga necesidad de Dante, sino que también Dante —decía Santagata— tiene necesidad de la escuela, que nos ha proporcionado, y continúa haciéndolo, una de las pocas oportunidades para leerle, oportunidad que no debe desaprovecharse y que, en cualquier caso, deja recuerdos para toda la vida.

En una edición de *Libri come* dedicada a la escuela, ¿cómo olvidarse de ella? ¿Habría leído tres veces la *Commedia* (algunos de sus cantos decenas de veces) de no ser por mis obligaciones como estudiante y, más tarde, como profesor? En la Universidad de Roma hice el examen de Literatura Italiana con Natalino Sapegno. En una sala en penumbra se encontraba solamente él, melancólico como siempre: ese día sus ayudantes estaban en huelga, era junio o julio de 1966. Sapegno abrió ante mí el poema sacro, cubriendo con sus manos, sin mucho recato, las anotaciones de la página que podrían ayudarme a comprender en cuál de las tres partes o en qué canto nos encontrábamos. Primero tenía que: leer, después adivinar y relatar la situación, después explicar verso a verso, y por último realizar un comentario crítico. Por suerte, no sé cómo, me fue bien. Todavía me siento orgulloso de ello.

¿Y por qué leí con 17 años los *Cuartetos* de T. S. Eliot? Porque hojeando una revista en papel cuché en la sala de espera de un médico, leí que Eliot era «el Dante de nuestra época». Dante me llevó a Eliot y este me volvió a llevar, con un nuevo halo de modernidad, a Dante. Por lo tanto, Dante aún debía encontrarse entre nosotros si el poeta más influyente, culto y filosófico del siglo xx, un poeta norteamericano (¡increíble!) había tomado a Dante como modelo.

T. S. Eliot no había sido el único en escoger a Dante, anteponiéndolo incluso a Shakespeare, cuyo *Hamlet* había destrozado en un ensayo. Aun con resultados más modestos y menos conocidos, Dante sedujo a medio siglo xx. Recuerdo que Elsa Morante lo leía en sus últimos años de vida. Cesare Garboli se puso de nuevo a comentarlo hasta el último de sus días. Pasolini, según Gianfranco Contini —el más dantiano de nuestros críticos—, eligió para su poesía el «plurilingüismo» y el «experimentalismo» de Dante. Giorgio Caproni escogió una expresión del x Canto del *Infierno* como título para uno de sus mejores libros: *El muro de la tierra*...

Sin embargo, en el siglo xx no ha habido ni podría haber existido un auténtico Dante. La unidad y coherencia arquitectónica de la cultura medieval hace tiempo

que ha desaparecido, si bien Baudelaire, el inventor de la poesía moderna, oscilaba entre infiernos urbanos infestados de demonios y «paraísos artificiales». Para conseguir un Dante del siglo xx se tendría que imaginar a un improbable Arcimboldi en cuya figura convivieran Marcel Proust y Karl Kraus, Franz Kafka y Umberto Saba, Robert Musil y Simone Weil, Thomas Mann, Céline, Eugenio Montale, Gramsci...

Esto no quiere decir que Dante fuera únicamente un gigante literario. También era un hombre débil, atormentado y perseguido por el destino. Así nos lo pinta Santagata en sus libros. Un joven afectado por crisis epilépticas, un político ingenuo y derrotado, condenado a muerte por sus propios conciudadanos, que vivió durante casi veinte años en el exilio, sumido en la pobreza y en el deshonor. Escribió un majestuoso poema para restablecer en tercetos, sobre el papel, la justicia que le había faltado en el mundo.

Elsa Morante y el juego de la búsqueda de la verdad

Está concluyendo, con la publicación de sus cartas y con una serie de foros, lecturas y convenios, el centenario del nacimiento de una de los escritoras más importantes del siglo xx, la autora de *Mentira y sortilegio, La isla de Arturo* y *La Historia,* sus libros más conocidos. Elsa Morante es uno de los pocos genios narrativos de nuestra literatura del siglo xx, la cual ha tenido no pocas dificultades e inhibiciones con la forma-novela. Hemos tenido excelentes prosistas, ensayistas y autores de relatos: Carlo Emilio Gadda, Gramsci, Alberto Savinio, Roberto Longhi, Mario Praz, Giacomo Debenedetti, Italo Calvino, Raffaele La Capria, Goffredo Parise... Sin embargo, la novela, salvo unas pocas excepciones (Italo Svevo, Alberto Moravia, Lampedusa o Mario Soldati) ha continuado siendo casi siempre una exigencia, un sueño, una búsqueda con magros resultados.

Elsa Morante, en cambio, se expresó con total plenitud en la novela. Tenía la novela como religión, así como una capacidad innata para mantener la prosa en el más alto nivel de calidad artística, elaborando una arquitectura narrativa sorprendentemente compleja e inteligente. Se ha dicho a menudo que, en su obra, la novela realista y la novela psicológica de la tradición narrativa del siglo xix se funden con una épica visionaria y fantástica, como si una inspiración procedente del folletín, de Stendhal y Dostoievski hubiera sido reconducida hasta culturas y tiempos lejanos, hasta Cervantes y Ariosto, hasta la tradición mitológica y fabulista occidental y oriental.

Debenedetti, el más apasionado y genial investigador de la forma-novela durante el siglo xx italiano, fue el primero en entender que, detrás de la escritura de la joven Morante, había una fábula que conducía al lector «hacia el acontecimiento y la aparición encantada», ya que la autora «nos empujaba a buscar el corazón de su verdad en los dominios del mito» y de la fábula, en los que no solo se narran y conocen las cosas, sino que se «reconocen» en «cualquier gran imagen primitiva», en cualquier arquetipo atemporal. La trama de la novela, el eco del mito y de la fábula: pero también la música de su estilo, creada «con un instrumento digno de un gran concierto, interpretado por un virtuoso». Y, sin embargo, más allá de la fábula y de la música, «el intento deliberado era el de

componer una novela de la realidad».

Lo más singular es que, entre novela, fábula y música, Elsa Morante también escribió, durante los años cincuenta y sesenta, una serie de ensayos breves que muestran su capacidad para la conversación intelectual practicada como juego de la verdad. En los escritos recogidos en *A favor o en contra de la bomba atómica,* encontramos una Morante ensayista que construye sus mitos de ideas y expone sus diagnósticos psicológicos, intelectuales y sociales. Es un libro de algo más de cien páginas, pero contiene en poco espacio mundos enteros. Es como si los tiempos y los espacios del pensamiento se ralentizaran y se dilataran, creando fugas de perspectiva donde comparecen Umberto Saba: «poeta de toda la vida»; Fra Angélico: «propagandista del Paraíso»; la bomba atómica: «la flor, es decir, la expresión natural de nuestra sociedad contemporánea, así como los *Diálogos* de Platón lo fueron de la ciudad griega». La bomba es el agente de la desintegración, mientras que «el arte es lo contrario a la desintegración», porque restituye y custodia «la integridad de lo real» en la conciencia humana. Para esto sirve la novela, sobre la que habla en el artículo más extenso.

No obstante, la noción de novela también se dilata hasta incluir la *Eneida,* el *Orlando furioso,* el *Cancionero* de Petrarca o los *Sonetos* de Shakespeare. Al igual que *Los novios,* de Manzoni, y *El hombre sin atributos,* de Musil, también la *Divina Comedia* aparece definida como una novela ensayística, al ser una épica de la mente, del pensamiento, una narración teológica y filosófica que se concluye en ese *excessus mentis* que es el éxtasis.

He mencionado la pasión de Elsa Morante por el juego de la verdad. Como dice su nombre, es un juego, pero el asunto es serio, debe decirse la verdad. Solo que esta se presenta bajo formas y caminos diversos: narración, poesía, ensayo, retrato, conversación... En estos ensayos-conversaciones aprendemos, entre otras, tres cosas que ni aun queriendo podrían olvidarse.

La primera de todas es que la Plaza Navona «es la reina de todas las plazas, no solamente en la ciudad de Roma, sino en el mundo entero, y tal vez (pongo la mano en el fuego) en todo el universo [...] Me enfrentaría incluso a un linchamiento, pero repetiré hasta el final esta cantinela incuestionable: ¡la Plaza Navona no tiene rival!».

El segundo hecho memorable es que «pensándolo bien, los poetas y los narradores disponen, en total, de tres personajes fundamentales que representan, precisamente, las tres posturas posibles del hombre ante la realidad:

1. El pélade Aquiles, o el Griego de la era feliz. A él, la realidad le resulta vivaz, briosa, nueva y absolutamente natural.

2. Don Quijote. La realidad no le satisface, le causa asco, y busca la salvación a

través de la ficción.

3. Hamlet. A él también le repugna la realidad, pero no encuentra salvación, y al final elige no ser.

El resto de los personajes no serían más que variantes. Fabrizio del Dongo y Manon Lescaut variantes de Aquiles. El *Idiota* y Emma Bovary, reencarnaciones de don Quijote. Hamlet reaparece continuamente y es fácil reconocerlo. Después estarían las innumerables mezclas entre los tres tipos fundamentales; todo el mundo puede encontrarlas.

El tercer hecho, el más inolvidable de los descubiertos por Morante en sus reflexiones ensayísticas, es que mientras que los seres humanos seguimos la suerte de Adán y Eva, expulsados del Paraíso terrestre, a los animales jamás se les ha expulsado y por eso todavía viven allí. Su compañía nos permite estar junto a criaturas vivas que nos miran desde el Edén, para nosotros perdido: «Qué amargo resultaría nuestro exilio si no nos quedara este consuelo».

Eterna Italia, historia de un desamor

Que el debate, la desaprobación, el desaliento, pero también el agudo análisis moral e histórico acerca del carácter y el destino de Italia y de los italianos son interminables, es algo de sobra conocido. Interminables porque (resulta difícil de negar) son apasionantes. Los viajeros extranjeros han dicho muchas verdades sobre nosotros, desde Goethe a Albert Camus: y, sin embargo, es precisamente nuestra literatura la que está plagada de autodenuncias, hasta el punto de que esta es una de sus características principales. Desde Dante a Leopardi y Manzoni, Gramsci y Gobetti, Gadda y Lampedusa, Arbasino y La Capria, pareciera que ya ha sido explorado todo el repertorio de la autoacusación.

Cuando hace veinte años, en el transcurso de un debate en la Universidad de Ciudad de México, una italiana que se había establecido en el país de Villa y Zapata me acusó con vehemencia de ser antitaliano, me fue sencillo responderle que esto hacía de mí un verdadero italiano, y que ella, tan patriótica, no leía ni a nuestros escritores ni nuestros periódicos.

Los italianos nos amamos de una manera retorcida, doliente e indirecta. Al hablar mal de nosotros mismos, ocultamos nuestra turbación, nuestro dolor por el hecho de no ser como podríamos y deberíamos ser, como hemos sido en los mejores periodos de nuestro pasado.

Geno Pampaloni tituló *Nosotros no amamos la patria* un memorable ensayo en el que explicaba que, incluso en declaraciones de desamor como estas, se expresa un amor. Por Italia, sí, no por la patria italiana. Esta obsesión resulta tan difícil de extirpar que hace unos días, hablando con Elisabetta Rasy y Raffaele La Capria, nos volvimos a encontrar en el mismo punto: sin pensarlo mucho, nos pusimos de acuerdo en el momento en que uno de nosotros dijo que amamos Italia física y estéticamente, pero no moralmente.

Como entidad moral y política, como patria, como nación, Italia no significa mucho para los italianos, es más, nos pone en una situación violenta y nos genera rechazo. Las clases dirigentes de la Italia unificada las vemos y percibimos como un cuerpo extraño que en cambio, al mismo tiempo, es la manifestación más clara de nuestros vicios. Es el pueblo el que produce a sus gobernantes corruptos, y son los gobernantes los que, a su vez, han corrompido al pueblo. ¿Puede ser esta una dialéctica entre semejantes, iguales y cómplices? Es verdaderamente una dialéctica

extraña que, en lugar de dinamismo, produce inmovilismo.

Habiendo yo mismo reunido en 1998 la antología *Autorretrato italiano,* con textos desde Umberto Saba y Nicola Chiaromonte hasta Piergiorgio Bellocchio, y en 1999, junto a Pampaloni, Sandro Veronesi y Andrea Zanzotto, *En el cálido corazón del mundo. Cartas sobre Italia,* ahora me lanzo a leer la antología *De otra Italia,* de Laura Bosio y Bruno Nacci, que contiene «63 cartas, diarios y testimonios sobre el "carácter" de los italianos». Los autores antologados van de Mazzini, Cristina Tribulzio di Belgiojoso y Massimo D'Azeglio, a Ungaretti, Papini, Biagio Marin, Maria Montessori, Prezzolini, Savinio, Papa Montini, Alberto Moravia, Elsa Morante, Ortese, Eugenio Scalfari y Andrea Barbato: nombres, estos últimos, junto a los cuales habría considerado apropiado poner, por ejemplo, los de Giorgio Bocca, Guido Ceronetti, Cesare Garboli, Goffredo Parise...

Pero ahí he incurrido en un error, en el clásico tic de todo lector de antologías, que en lugar de mirar lo que hay, mira lo que no hay. Los responsables de la antología, no obstante, tras lamentarse de algo parecido, admiten que esto también resulta apropiado, porque así los vacíos de la antología mantienen activo el espíritu crítico del lector.

Para esta antología se han escogido preferentemente escritos de naturaleza privada, cartas y diarios, donde suelen decirse más verdades que en los discursos públicos. En su introducción, Bosio y Nacci citan otros textos. Traigo a colación dos fragmentos que demuestran, ay, que el carácter de los italianos sí existe y que nada lo puede cambiar. Es como si la Historia (esto ya se ha dicho antes) transcurriera por encima de nuestras cabezas, dejándonos más o menos como éramos antes. Incluso las actualizaciones, modernizaciones y supuestas transformaciones son fundamentalmente una ficción. La sustancia sigue siendo la misma.

En 1786 Goethe escribió en su diario: «Es increíble cómo aquí nadie está de acuerdo con nadie; las rivalidades entre provincias y ciudades son muy fuertes, como también lo es la recíproca intolerancia; las clases sociales no hacen más que pelear, y todo ello con una pasión tan aguda y tan inmediata que podría decirse que, desde que amanece hasta que llega la noche, no hacen más que representar una farsa».

Y en 1900 el sindicalista revolucionario Arturo Labriola escribió en una carta a Benedetto Croce: «En la actualidad, para los italianos que, como nosotros, vivimos al margen de las grandes corrientes de la historia (¡lo único verdaderamente histórico para nosotros es el Papa!), que lo único que ofrecemos al mundo son mafiosos, camorristas, gobernadores ladrones, procesos escandalosos, impotencia administrativa, ignorancia política, dotes de charlatán, un populacho ignorante, unos politicastros de café (incluidos casi todos los socialistas), es casi imposible

orientarse sobre el estado del mundo». Palabras a las que Croce respondió con este estoico y antihistórico propósito: «Continuar haciendo nuestro trabajo como si viviésemos en un país civilizado».

Dios mío, ¿de qué está hecha la historia de los italianos? ¿Qué hemos hecho durante todo el siglo que ha pasado desde que se escribieran esas palabras? En lo relativo a política y sociedad, los italianos también podemos guardar silencio. No hay mucho más que añadir. Somos tan realistas y prácticos como para no hacer nada con ese algo llamado Italia. Cosa que probablemente tenga sentido. El amor estético que sentimos por ella también es falso. Para nosotros el país en el que vivimos no existe ni física ni moralmente.

Pasolini luterano

Ni siquiera sus detractores serían capaces de negar la importancia de Pasolini, cuando no su centralidad, en la cultura italiana de las últimas décadas. Sería más difícil, en cambio, dirimir qué libro es más representativo, cuál es su obra maestra. Lo mejor de Pasolini se encuentra en sus numerosos libros, diseminado aquí y allá a lo largo de las miles de páginas de su obra escrita.

Las hipótesis que se han barajado son de lo más diversas y varían, obviamente, en virtud de las preferencias y de los intereses de los críticos. En general, suele reconocerse que las novelas son la parte más caduca de su obra, dado que, ante todo, Pasolini tenía necesidad de expresarse con su propia voz y hablar de sí mismo. Mucha gente, por tanto, sitúa en lo más alto al poeta, considerando tal vez *Las cenizas de Gramsci* como su libro más representativo. La segunda mitad del siglo xx ha producido libros de igual o mayor valía: pero no tan importantes más allá del género poético, no tan ambiciosos, ni capaces de llevar a la poesía italiana fuera de su lugar, desplazándola al debate ideológico y las polémicas en la prensa.

Resulta innegable que con los libros que publicara entre 1955 y 1960, Pasolini se reveló como un personaje público y teatral irresistible: una estrella escandalosa cuya obra servía cada vez más como un instrumento para alertar a la opinión pública y desencadenar la reacción de intelectuales, literatos y políticos. En una escena cultural como la italiana, poblada en gran medida de impecables profesionales enfermos de prudencia, versiones modernas del obispo y del cortesano, Pasolini pasó a representar de inmediato la figura contrapuesta del hereje. Su necesidad de expresarse literariamente atrayendo como un imán la atención del público, el impulso que siente de confesarse, de justificarse, de acusar, lo llevan primero a los límites del mundo estrictamente literario y, más tarde, fuera del mismo. Al final, el cine y el periodismo se transforman con toda naturalidad en sus medios privilegiados de expresión. Su poesía tiende muy pronto a emigrar hacia otros géneros. Giovanni Raboni sostiene que Pasolini es poeta en todo momento, pero que lo es, sobre todo, cuando no escribe poesía. Filippo La Porta habla de un Pasolini predominantemente ensayista.

Sin duda, *Pasión e ideología* y *Descripción de descripciones* muestran la genialidad de Pasolini como crítico literario. Añadiría, además, que aun siendo imperfecta, intermitente y poco profesional, su producción cinematográfica nos revela la

imagen más emocionante y accesible de Pasolini. Una película como *Accattone* es mejor que una novela como *Una vida violenta.* Y, en definitiva, si tuviera que escoger entre los poemas de *Las cenizas de Gramsci* y los artículos de *Cartas luteranas,* no vacilaría en elegir estos últimos. Los famosos poemas pasolinianos de los años cincuenta se leen hoy con pereza y fastidio, pecan de patetismo y retórica. Tratan de llevar la poesía al nivel de la prosa argumentativa y del monólogo teatral, y el resultado es impresionante y decepcionante al mismo tiempo. Nada suena tan provisional y artificial como esos tercetos seudodantianos o como esa prosa resuelta con un precipitado toque lírico. Ya con *Las cenizas de Gramsci* Pasolini es un poeta que no habla solamente para los literatos, sino para un público ilimitado.

El mejor de los resultados, la continuación más perfecta y sincera de esas construcciones poético-periodísticas de los años cincuenta, son las *Cartas luteranas.* Dos décadas más tarde, las intuiciones poéticas y visionarias son las mismas, aunque más profundas y elaboradas: además, Pasolini no elude en ningún momento las responsabilidades de la prosa y la lógica. Su hambre y su sed de actualidad son abiertas y dramáticas. El escritor prescinde de máscaras estilísticas, ve la sociedad como nadie la ve y habla de ella con la claridad cartesiana de quien quiere ser escuchado y convencer por completo.

Aunque hacía continuamente proyectos de futuras obras, con el transcurso de los años Pasolini rara vez lograba completar un libro. Escribía sin parar, pero casi siempre fruto de un impulso urgente, para reafirmarse, atacar o defenderse, como un eterno imputado que juzga a sus jueces. Por eso se repetía. Escribió y reescribió las mismas cosas de mil formas distintas, o mejor dicho: empleando los mismos adjetivos, el mismo léxico y los mismos recursos sintácticos. Quizá la razón de su provisionalidad experimental radicaba en esa «desesperada vitalidad» que, aun siendo desesperada, conseguía proyectarse en un futuro activo, es decir, en amor por la realidad. En un momento dado, esta vitalidad presagió su propio fin. Cuando el amor por la realidad se agota y se vuelve imposible por la desaparición de su objeto (la Italia de los años cuarenta y cincuenta, los jóvenes proletarios y subproletarios), entonces el experimentalismo deja de tener sentido. En lugar de libros agitados y provisionales como *Empirismo herético* o *Transhumanar y organizar,* ahora, sin ni siquiera proponérselo, sin esperar nada del futuro, Pasolini encontraba en *Cartas luteranas* una forma perfecta. Aun improvisando, consiguió escribir la que probablemente sea su obra maestra.

¿Qué tiene hoy de dramático y sorprendente el caso Pasolini? Vuelve a repetirse que un escritor fundamental para la definición de los límites y los peligros de la política, sea considerado ajeno e inservible para la misma. Hay personas que piensan, quién sabe por qué, que los juicios fundados en emociones personales y en experiencias directas no importan, no tienen valor objetivo. Muchos intelectuales

siguen sin tomarse demasiado en serio a George Orwell, Ignazio Silone o Arthur Koestler, al considerar que sus experiencias personales de la política los volvieron anticomunistas viscerales y obsesivos, a pesar de que hay más verdad en lo que escribieron que en las decenas de miles de páginas generadas por estudiosos de la política y por representantes de los partidos.

Pasolini no fue un crítico del marxismo ni del estalinismo. Siempre trató de no provocar rupturas con el Partido Comunista italiano. Afirmó, exagerando, que los únicos jóvenes a los que no afectaba la «mutación antropológica» eran los afiliados al PCI, mientras que en los jóvenes marxistas del 68 veía algo de rabioso y resentido, ese tipo particular de sadomasoquismo, criminal en potencia, de los burgueses que luchan por el poder, algo que, por otra parte, ya había caracterizado en su momento a los grupos nihilistas y revolucionarios más coherentes desde la segunda mitad del siglo XIX.

Aunque no atacó frontalmente a los comunistas, Pasolini los consideraba cómplices involuntarios del «genocidio» cultural que tuvo lugar en Italia desde 1960 hasta 1975 con la primera y radical modernización capitalista. Al aceptar estratégicamente la convivencia con la Democracia Cristiana, el PCI trataba de llevar a cabo un «compromiso histórico» precisamente en el momento en el que, por el contrario, los principales líderes democristianos habrían tenido que ser procesados por crímenes y delitos políticos.

Pasolini decía que sus ideas, todavía esquemáticas, necesitaban ser formuladas en términos de economía política. Pidió a otros intelectuales que lo ayudaran a definir sus hipótesis y propuestas. En verdad nadie lo escuchó, ni entonces ni más tarde. ¿Quién ha tenido en cuenta un libro como *Cartas luteranas?*

En política, los escritores parece que solo interesan en tanto que mano de obra para reforzar trincheras y alineamientos. En cambio, si un escritor sale a la palestra e impulsa ideas políticas que nadie se espera, entonces sus palabras se convierten en papel mojado. En la lucha contra el centroderecha de Silvio Berlusconi nadie se ha preguntado si por casualidad semejante líder —precisamente él— no será quien mejor represente la mentalidad de nuestra omnipresente clase media. Nadie se ha preguntado quién ha creado esta sociedad italiana modernizada que corresponde al liderazgo de Berlusconi. Nadie trata de comprender por qué los votantes de izquierda no aman ni creen en la izquierda. Quizá la razón estribe en que los partidos de centroizquierda son vistos simplemente como la versión desteñida, despersonalizada e hipócrita de todo aquello que Berlusconi encarna de forma totalmente coherente y sin pudor. Él sí que representa el «carácter» de los italianos. Él es la versión transparente y exitosa de lo que el italiano medio es y quiere ser.

Hablando hace tiempo con un historiador y politólogo de gran talento, que no se considera ni de izquierdas ni de derechas, se llegó en un momento dado a la

cuestión de la resistencia de nuestra cultura en general, y de nuestros escritores en particular, ante la modernidad y el desarrollo. «¿Por qué pasa esto?», se preguntaba mi interlocutor, afligido y contrariado. Quizá se trate, decía, de uno de los numerosos signos de nuestra fragilidad nacional. La nuestra es una cultura que durante mucho tiempo no aceptó el mundo moderno.

Habíamos terminado de cenar. Antes de cambiar de tema, ante un problema tan vasto, nos sumimos en el silencio. Parecía, por otra parte, que los literatos y escritores italianos tienen siempre una culpa especial.

Solo al día siguiente me vino en mente algo obvio: no hay un solo país occidental moderno en el que la cultura literaria y filosófica no haya considerado como algo negativo el advenimiento de la modernidad burguesa y capitalista. Incluso la mayor parte de las vanguardias (si se excluye el Futurismo de Marinetti) fueron anárquica y burlonamente antimodernas. Muchos de los escritores ingleses más importantes, desde William Blake a Charles Dickens, y de John Ruskin a Oscar Wilde, fueron críticos de la racionalidad burguesa y de la revolución industrial, por no hablar de Goethe, Leopardi o Tolstoi.

Más tarde, en pleno siglo xx, los críticos de la modernidad capitalista abundan. Casi todos los escritores modernos son antimodernos: D. H. Lawrence, Luigi Pirandello, Paul Valéry, T. S. Eliot, Karl Kraus, Simone Weil, Martin Heidegger, Franz Kafka o William Faulkner. Ningún país capitalista ha crecido sin la condena y la crítica (individualista, populista, conservadora o utópica) de sus mejores intelectuales. El mito del progreso ha sido repudiado por muchísimos escritores, puesto que no todas las innovaciones implicaban mejoras, y cada mejora llevaba como colofón pérdidas a menudo dramáticas para las generaciones que las padecían.

La obsesión monotemática y el carácter testamentario de *Cartas luteranas* han hecho olvidar que el libro es solamente el punto culminante de una larga serie de ataques contra la modernización que, en nuestra literatura, aumentaron sobre todo después de 1955. Carlo Emilio Gadda analizaba en términos satíricos el caótico desarrollo urbano y la multiplicación de las necesidades creadas. Eugenio Montale señalaba el declive de la conversación, sustituida por las «mesas redondas» de la televisión. Autores más jóvenes como Paolo Volponi, Giovanni Giudici, Andrea Zanzotto, Goffredo Parise o Luciano Bianciardi describían la desaparición de la Italia rural y artesanal, así como la difusión epidémica de una enfermedad social: la alienación urbana, industrial y laboral. En los marxistas de base humanista, lectores de Lukács, Sartre o Adorno, la crítica de la modernidad y de la idea de progreso se funde (camuflada) con la crítica del capitalismo tecnocrático.

Han pasado casi treinta años desde la aparición de *Cartas luteranas,* pero el libro no ha perdido ni un ápice de su actualidad. Parece escrito ayer. La Italia de estos años y su política no son sino la consecuencia lógica de lo que Pasolini tratara de

transmitir en vano a las élites de nuestro país. Y, mientras que en 1975 ningún intelectual italiano consiguió entender ni aceptar lo que sostenía Pasolini (no lo consiguieron ni Alberto Moravia, ni Franco Fortini, ni Italo Calvino), ahora todo ello resulta evidente. Dramáticamente real, pero también irreversible.

Ningún libro arroja tanta luz sobre la Italia del año 2000 como *Cartas luteranas.* Quizá con una sola excepción: *De la parte equivocada,* de Piergiorgio Bellocchio, libro que integra y actualiza a Pasolini con un estilo muy diferente, desolado y cómico. A mitad de los años setenta, a Pasolini lo atormentaba el hecho de no ser escuchado, el hecho de ser ignorado, ridiculizado y repudiado por intelectuales y políticos. Y, sin embargo, intentaba por todos los medios, inventando los recursos retóricos más diversos, establecer un diálogo con las élites dirigentes, porque él se sentía miembro de dicha élite con pleno derecho. Diez años más tarde, después de 1985, Bellocchio escribe sin esperar comprensión ni respuesta alguna por parte de las élites. Toda esperanza política parece consumida ya de antemano. Bellocchio, también él humillado y ofendido por el fin de las esperanzas políticas y por la vulgaridad de la sociedad, no interpela a la clase dirigente, ni a los partidos de izquierda, ni a los intelectuales, sino a algún lector desconocido, aislado, completamente hipotético, casi inimaginable, libre de preocupaciones por la autoridad o por el poder.

Pero, ¿por qué releer con tanta atención y entrega *Cartas luteranas?* Pasolini no conseguía apartarse de sus visiones ni un solo momento. Vivió como una tragedia personal la destrucción de las sociedades precedentes, la transformación y «homologación» neoburguesa de Italia.

En realidad, la Italia de la que hablaba Pasolini en 1975 era un país manchado de sangre, era el país de las matanzas «de Estado» y de los atentados, de los servicios secretos incontrolados y de los golpes de Estado anunciados, de los delitos políticos y de una nueva y atroz criminalidad por parte de personas normales y corrientes.

A causa y por culpa de una clase política incapaz y mezquina como la democristiana (o clerico-fascista, dice Pasolini: «una nada ideológica y mafiosa»), el *desarrollo* económico se había disociado rápidamente del *progreso* cultural y civil. Pasolini retoma con fuerza, y de forma esquemática, uno de los temas preferidos de muchos críticos de la cultura, tanto conservadores como de izquierda, desde Ortega y Gasset y Max Horkheimer hasta Ivan Illich. En Italia, sin embargo, seguía siendo una novedad, y nunca había sido descrita. Aquellos que viven en el Palacio de la política o que solamente miran lo que sucede en su interior, creen que la Historia se encuentra ahí, y no se percatan de que ya nada es como antes: «La Italia de hoy está destruida exactamente igual que la de 1945. Es más, la destrucción es sin duda mucho más grave», escribió Pasolini. Quienquiera que la haya provocado merece un Proceso, sin el cual jamás podrá formarse una

conciencia pública decente.

Creo que los tres autores italianos de quienes Pasolini recibió el mayor estímulo para escribir sus últimos ensayos fueron Franco Fortini, don Lorenzo Milani y Elsa Morante. En las *Cartas luteranas* se tiene a menudo la sensación de estar leyendo un comentario, una actualización y una respuesta a *La Historia* de Morante. Aun sin decirlo, Pasolini dialoga con los tres escritores, responde al desafío que le plantean, compite con su extremismo, con su espíritu de oposición y revuelta, con su rigor moral y con su apelación a los jóvenes.

El diálogo con los jóvenes. Sobre este punto Pasolini no podía aceptar lecciones de los demás. Debía dar su versión de los hechos. Y declarar que la juventud italiana había dejado de existir, que había sido desfigurada y destruida por un Nuevo Poder que tenía necesidad de una nueva humanidad que adorase el bienestar nihilista y la ciega religión del consumo.

A Elsa Morante podría haberle dicho que la Historia seguía cometiendo los mismos delitos, pero que el mundo no sería salvado ni por los niños ni por los jóvenes, porque la segunda y definitiva revolución industrial los había devorado, dejando cuerpos sin alma.

A don Milani le habría dicho (como de hecho se lee en un fragmento de *Escritos corsarios):* tu obra de pedagogo está envejecida y se ha vuelto anacrónica, por el hecho de que el «subproletariado campesino en un estadio histórico preindustrial» ya no existe. Ya no hay necesidad de curas «laicos y progresistas», sino de una religión del pasado y de una belleza que vuelva humana a la humanidad.

A Fortini sobre todo le habría replicado: la Revolución que esperas no tendrá lugar, porque el capitalismo ha cambiado para siempre y ha modelado a su imagen y semejanza a aquellos que podrían haberla deseado. Es el capitalismo el que ha hecho la revolución, la suya, empleando a católicos y laicos, a democristianos y comunistas: ninguno de ellos es capaz de entender que lo irreparable ya ha tenido lugar.

Para administrar la sociedad se requiere de un sentido cívico honesto y de un espíritu de servicio inteligente. Pero para decidir qué tipo de sociedad se desea, hace falta también otra cosa: una cultura, una visión del pasado y del futuro, una idea de la vida pública y privada, de los deberes y los derechos. En un país civil y libre, no se habría escrito un libro como *Cartas luteranas.* Pasolini hablaba desde la convicción y la autoridad moral de quien posee la certeza de tener a su alrededor a una clase política e intelectual no solo vergonzosamente inepta para esas tareas, sino por debajo de un nivel decente de conciencia.

Así, un escritor «aislado, en medio del campo: en una soledad real, elegida como un bien», se carga con un fardo de responsabilidades enormes. Debe describir la verdadera condición de una sociedad. Debe juzgar la cultura de los

partidos políticos. Debe establecer las características y necesidades del momento histórico. Debe imaginar y proponer, con paradójicas metáforas swifteanas, qué es moral y políticamente necesario hacer —abolir la televisión y la enseñanza media obligatoria. Es como si Pasolini tuviera que sustituir por sí solo a una clase dirigente que no existe.

Ese ha sido el escándalo: Italia, no Pasolini.

Odio Roma y la «Dolce Vita»

¿Qué es Roma? Nací en Roma, mis padres eran romanos y crecí en el barrio de Testaccio. Pero nunca he entendido qué es esta ciudad. Nunca me ha gustado. Nunca la he soportado. Desde que era niño, me parecía que tenía un olor a letrinas y a sacristía. Estudié en los Salesianos hasta los trece años. La vida de los curas me daba curiosidad, me preguntaba en qué creerían y en qué debíamos creer nosotros, si en la misa matinal, en los western o en los torneos de fútbol con los que nos mantenían ocupados por la tarde. Incluso con un gigante literario como Gioachino Belli[7] encuentro dificultades. Me gusta leerlo a alguien en voz alta, pero tras la lectura me siento literariamente eufórico y moralmente abatido. Puedo estar orgulloso de que Roma creara a un actor como Ettore Petrolini, pero siento que su comicidad, su náusea hacia sí mismo, es una enfermedad desmoralizante que nadie ha purgado jamás del aire de Roma.

Por eso no soporto a los fanáticos de la belleza de Roma, sobre todo cuando no son romanos. Los considero estetas, *voyeur,* ciegos a la tristeza, a la barbarie metafísica, al «delirio de inmovilidad» que transmite la ciudad a quienes han nacido en ella.

Roma, ¿es un mito o un problema? ¿O es simplemente un lugar maravilloso e irresistible? En un extenso editorial aparecido en el último número del suplemento cultural del *Corriere della Sera,* Sandro Veronesi examina y pone al día la cuestión con la mejor de sus intenciones, endosándonos también la no *romanidad* política mostrada por Matteo Renzi. Para desmontar los prejuicios («En Roma no se trabaja», «Antes o después Roma corrompe a todo el mundo»), Veronesi emplaza a juntar los dos rostros de la ciudad eterna y capital de Italia: el escenario histórico-estético y la energía de las periferias.

No dejo de darle vueltas a los múltiples motivos de mi desamor (ni siquiera amé, ay, a mi madre: demasiado *pathos* materno), pero sigo siendo incapaz de encarar la caótica vastedad del asunto. Por eso aprovecho cuando los demás dan sus opiniones sobre Roma para poder mostrar mi acuerdo, para rebatirlas y comentarlas. Es el motivo por el que he reseñado para *Il Foglio* tanto *Habemus Papam,* de Moretti, como *La gran belleza,* de Sorrentino, dos películas antagónicas y tal vez complementarias, inspiradas en la voluntad de «hacer ver» algo que normalmente no se ve: San Pedro, el Vaticano, los cardenales reunidos en cónclave

(Moretti); los palacetes, las fuentes, las terrazas, el paseo a lo largo del río Tíber, la *dolce vita* (Sorrentino). Dos visiones muy selectivas, parciales y deformantes que, sin embargo, ponen de relieve de manera visionaria algo que hay, o que flota, o que duerme en el inconsciente de los romanos y de los no romanos llegados a la ciudad.

La propuesta de Veronesi, entre cine y literatura, es sensata, pero solo en apariencia. Su invitación final («veámosla, esta ciudad»), parece apuntar una solución, pero, por el contrario, señala el problema. Ver Roma como una unidad es imposible. Esa unidad o totalidad está y no está. Nadie ha pensado nunca en ella. Permanece, por tanto, como una pluralidad que no encuentra orden y que escapa a la conciencia. Quienquiera que pase de una zona de Roma a otra sin estar distraído, se siente desorientado, por un instante «pierde el sentido» y se encuentra en lugares incompatibles entre sí, como un sonámbulo.

La presencia de dos precedentes históricos fundamentales, la Roma imperial y el Papado, alude simbólica y físicamente a dimensiones trascendentes contradictorias entre sí: Dios y el César, la cruz y la espada, la autoridad religiosa y el poder político, el cielo y la tierra (el cielo de Roma es una liberación: aquel que lo contempla se libera de Roma).

El pueblo romano, del que en la actualidad apenas queda rastro, no cree y nunca ha creído en ninguna de esas dos trascendencias. No es un pueblo religioso, y tampoco civil. El poder imperial desapareció hace dos mil años y desde entonces pareciera que para los romanos no hubiera pasado nada. Las cabezas de piedra de los emperadores, si uno se fija bien, se siguen pareciendo a las de los carniceros o a las de los dueños de los restaurantes. El poder del Estado nacional y de los ministerios («Vosotros no sabéis qué es un ministerio. Nadie lo sabe», advertía en 1950 Carlo Levi) es un poder kafkiano, literalmente: Orson Welles utilizó el viejo Palacio de Justicia, llamado el *Palazzaccio* («palaciucho») por los romanos, en su película *El proceso,* con Tony Perkins.

El cristianismo encontró en Roma su hábitat político, pero el espíritu había echado a volar; tal vez se pueda hallar en el silencio de alguna pequeña iglesia escondida. La cúpula de Bramante y Miguel Ángel, o las columnas de Bernini, proporcionan gloria a la Igleisa, pero no contribuyen demasiado a pensar en la vida y en la muerte del profeta de Nazaret.

Roma escapa a las definiciones que proceden por lugares comunes y, sin embargo, todos los lugares comunes sobre Roma ayudan a entender algo verdadero si, al llevarlos a sus conclusiones más extremas, tenemos presente que hay algo más, que siempre hay algo más. Los romanos, por supuesto, trabajan, pero emplean demasiado tiempo en llegar a su puesto de trabajo, y la ciudad, en general, no fomenta la idea de que el trabajo que uno desempeña sea valorado.

«Quien ha visto Roma, nunca más será infeliz», escribió Goethe. Pero apenas

unas décadas después otro poeta, Leopardi, en Roma no encontró más que estrecheces, desilusiones e infelicidad. Releo ahora unas pocas líneas famosas de su epistolario: «La literatura romana es tan miserable, vil, necia, nula, que me arrepiento de haberla visto, porque estos miserables literatos me hacen perder el gusto por la literatura...». Y cuatro días más tarde: «Parece que estos jodidos romanos, que han construido palacios, caminos, iglesias y plazas a medida de los aposentos de un gigante, también desean una diversión proporcional, es decir, gigantesca, como si la naturaleza humana, por insensata que sea, pudiera regir...». Dos semanas más tarde, concluye: «El viernes quince de febrero, 1823, fui a visitar la tumba de Torquato Tasso y lloré. Este es el primer y único placer que he experimentado en Roma».

Para quien no tenga bastante, añado lo que escribiera el periodista y escritor Giuseppe Prezzolini haciendo un balance de Roma en 1970: «Cien años de incompetencia, de negligencia, de codicia, de especulación [...] de promesas incumplidas, gastos ruinosos, construcciones absurdas y destartaladas, cuentas falseadas, corrupción permanente [...]. Debemos resignarnos y acostumbrarnos a considerarla un error de juventud».

¿Escribiré algún día un libro o un ensayo sobre Roma? Me gustaría, pero no creo que lo haga. También en esto soy un jodido romano, dos veces jodido porque ni siquiera he conseguido disfrutar ni de la *dolce vita* ni de la gran belleza. ¿Estoy negando que Roma sea bella? No, pero sin duda (como dice la poeta Patrizia Cavalli) su fealdad está a la altura del hombre: cuando se camina por sus calles y no se la contempla desde lo alto. Bella o no, si Roma fuese una mujer diría que no es mi tipo. Las cosas más hermosas de Roma se encuentran en la luz de sus palacetes, o escondidas en la semioscuridad de una pinacoteca o de una iglesia. Después está el cielo, divino en todos los sentidos, monoteísta y politeísta, como se prefiera. Solo que no es realmente su cielo. Roma no se lo merece.

---

[7]. Gioachino Belli (1791-1863), fue un escritor y poeta italiano nacido en Roma, especialmente famoso por sus *Sonetos romanescos,* compuesto por más de dos mil sonetos escritos en dialecto romano, en los que se describe la vida de la ciudad capitolina.

Los italianos de Stendhal, un pueblo de antiguos gigantes convertidos en pigmeos

Siempre he pensado —aunque luego se me olvida, porque es inútil pensar en ello — que el Estado nacional no encaja con los italianos. No nos encontramos a gusto en él, somos incapaces de tomarle la medida a una entidad tan vasta y genérica. El Estado nacional nos resulta extraño, ni lo entendemos ni lo amamos. Y cuando hemos creído quererlo y amarlo, teníamos en mente otra cosa: una fantasía, una idea, una fijación fruto de alguna humillación padecida, o incluso un deseo frustrado de «ser como los demás»: sobre todo, en los siglos XIX y XX, de ser como Francia, tal vez criticando a Inglaterra, por la que, en cambio, siempre hemos sentido cierta simpatía. Quizá porque, como dijera Leopardi, los británicos son los sureños del norte, mientras que los franceses son los nórdicos del sur.

Sin embargo, también ha habido muchos franceses que nos han tenido en gran consideración. O más bien (y esto tiene menos importancia), ha habido quien ha amado a los italianos tal y como eran en el pasado: es decir, un pueblo distinto, los italianos de la edad dorada de hace dos o tres siglos, más o menos desde Dante hasta Miguel Ángel, o desde San Francisco hasta Caravaggio. Uno de estos franceses, gran amante de Italia, que se sintió milanés y escribió *La cartuja de Parma,* fue Stendhal. Su amor, bastante peculiar y con sorprendentes elementos de actualidad, lo expresó, entre otros textos, en una serie de apuntes reunidos en *Italia en 1818,* publicado por la editorial Aragno.

Tras haber publicado *Roma, Nápoles y Florencia en 1817,* y haber leído en el *Edinburgh Review* (revista que él apreciaba muchísimo) un artículo en el que lo vapuleaban y se le acusaba de frivolidad, Stendhal decidió escribir una segunda edición del libro para explicarse mejor. Se puso manos a la obra con tanto rigor como para enfrascarse en la lectura de *Historia de las repúblicas italianas de la Edad Media,* del suizo antinapoleónico Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi, que él mismo definiera como «ilegible».

En definitiva, Stendhal había decidido parecer menos frívolo estudiando mejor la historia. Pero fue precisamente el ilegible Sismondi quien le proporcionó la prueba de lo que los italianos habían dado a Europa: el máximo de creatividad

estética unido a un culto por la energía social y política que violaba cualquier tipo de regla. El veintidós de mayo de 1818, pasando por la localidad milanesa de Rho, Stendhal escribía en su diario: «Hoy es domingo. Me ha sorprendido y entusiasmado la encantadora y soberbia iglesia de Pellegrino Tibaldi, que se alza de pronto en el lado izquierdo del camino. ¡Qué rebaño tan mezquino se congrega en este templo augusto! No fueron personas como estas las que levantaron la iglesia. Esta observación aplicadla a todo lo que de sublime veáis en Italia, y a todas las actividades públicas. Un pueblo de gigantes y de héroes murió en 1530, y ha sido reemplazado por un pueblo de pigmeos. La grandeza se ha refugiado dentro de las casas, donde el ojo del gobierno que todo lo aniquila no puede penetrar».

Éramos grandes y nos hemos vuelto pequeños. El tema de la decadencia italiana ha sido una obsesión, tanto por parte de nuestra Ilustración como por parte de los patriotas del siglo XIX. Pero era también una idea que desde hacía tiempo había calado en todos los viajeros europeos. He aquí Italia: un fabuloso escenario arquitectónico poblado por un «vulgo» miserable que se ha vuelto picaresco y servil gracias a siglos de dominación extranjera.

Stendhal no fue una excepción. Sin embargo, su culto revolucionario y napoleónico de la energía civil y política le lleva hasta el punto de decir que la libertad creada y vivida por los italianos en el seno de sus pequeñas sociedades republicanas y municipales era una libertad sin ideología de la libertad, sin límites ni normas morales. No la moderna libertad de los ingleses, americanos o franceses, basada en una constitución, sino una libertad sin filosofía del derecho: «La libertad de la Italia del siglo XIV es muy anterior a la teoría [...] En 1819, Europa denomina LIBERTAD a la protección del descanso, de la felicidad, de la independencia doméstica. La libertad de los griegos y de los romanos, la antigua libertad de los suizos y de los italianos no fue sino la participación en la soberanía del país. Solo se podía ser feliz en el Foro, y nosotros, en cambio, queremos ser felices en el interior de nuestras casas. Los antiguos no conocieron los derechos del hombre. La libertad, para ellos, fue una herencia, como la riqueza».

Aquí el Stendhal historiador tal vez no sea siempre de fiar. Pero no nos precipitemos en liquidarlo como si se tratara del típico romántico que enarbola el mito de un pasado basado en la *virtus,* en el talento, en la energía vital, en el genio, en las pasiones que crean a los tiranos, pero que también arma la mano de quien los asesina: «Las costumbres se refinaron tras la caída de Florencia en 1530; el cuchillo cayó de las manos, la esclavitud hizo acto de presencia y, como corolario, sus fieles compañeras: el envilecimiento y la estupidez. Sería necesario escribir un buen libro: el elogio del asesinato. [...] Italia fue humillada desde 1530 hasta 1782, hubo tiranos abominables y pueblos terriblemente viles debido a la ausencia de homicidios».

Como la palabra «homicidio» nos impresiona, y con razón, y nos repugna, deberíamos traducirla, en aras de ser fieles a Stendhal, con otras palabras. Quien gobierna de forma tiránica y sin avergonzarse en perjuicio del pueblo, no solo debería temer a los jueces y los procesos judiciales, sino sobre todo la ira del pueblo.

v. La tierra desolada

Nostalgia de Henry Miller, que creía en la vida más que el Joyce del *Ulises*

Cuando escucho aplausos atronadores por el *Ulises* de Joyce, siento de inmediato nostalgia de Henry Miller. El periódico *Il Foglio* ha celebrado y elogiado la nueva traducción, legendaria antes de aparecer, que Gianni Celati ha hecho del *Ulises.* Largos años de duro y apasionante trabajo. Una suerte de empresa heroica. Un acto, en definitiva, de devoción por la literatura y por uno de los cuatro o cinco escritores que durante el siglo xx han representado en primera persona qué es y qué debe ser la literatura.

Joyce ocupa el centro del canon literario del siglo xx, sobre todo desde que la literatura en lengua inglesa está en lo más alto de la producción literaria mundial. Proust y Kafka pueden ser (y son) más grandes e importantes. Pero representan demasiado a la «vieja Europa», no son autores épicos ni han escrito una «obra-mundo». Hablar de ellos resulta más complicado, y la bibliografía en inglés relativa a su obra es mucho más reducida que la existente sobre Joyce, si bien con frecuencia de mucha mayor calidad.

Pero, ¿qué pinta aquí Henry Miller? Pinta, y mucho, porque Henry Miller era sincero y atrevido, no tenía pelos académicos en la lengua, decía lo que pensaba casi antes de haberlo pensado, por instinto y porque creía en la Vida más que en la Literatura. En *Max y los fagocitos blancos,* publicado en 1938 —cuatro años después de la aparición de *Trópico de Cáncer*—, Miller retomó un razonamiento que no había conseguido concluir en un libro fallido sobre D. H. Lawrence, en tanto que autor que contraponer a Proust y a Joyce: «Lawrence representa la vida, y los otros dos la muerte».

Dicho así suena un poco fuerte. Pero Miller es Miller, y creía que la vida era la que le gustaba a él. Sus instintos eran elementales, salvajes, y no toleraban matices ni medias tintas. También él, como Joyce, tiene sus amigos y sus admiradores fanáticos, entre los que se encuentra Lawrence Durrell, que tanto debe precisamente a Joyce, sobre todo por el uso magistral del denominado monólogo interior.

La técnica literaria de Miller es más directa y siempre igual a sí misma: se trata

de un «monólogo exterior» ininterrumpido, aderezado con continuas digresiones sobre los temas más diversos, en los momentos más variados, pero siempre sobre una base autobiográfica. Toda la obra de Miller es como un torrente autobiográfico por entregas, en cuya corriente parece inconcebible aplicar técnicas literarias especiales. En sus páginas cabe de todo. No existe mucha diferencia entre sus novelas y sus libros de ensayo, como *Pesadilla de aire acondicionado* (crítica virulenta de la civilización norteamericana) o *Los libros de mi vida.*

En este último, que data de 1950, Miller escribía: «Respecto a Joyce, sí, estoy en deuda con él. Sí, me ha influido. Pero siento mucha más afinidad con D. H. Lawrence, obviamente. Mis antecedentes son los escritores románticos, demoniacos, autobiográficos, subjetivos. Lo que me atrae de Joyce es su talento con el lenguaje, pero como ya he señalado en el ensayo titulado *El universo de la muerte,* prefiero la lengua de Rabelais a la de Joyce. De todos modos, dicho esto, Joyce sigue siendo un gigante en este terreno. No tiene parangón, prácticamente es un monstruo».

En este balance tardío, Miller decidió mostrarse ecuánime, pero esto es una obviedad. Encuentro mucho más interesante el acalorado sectarismo con el que muchos años antes, en 1938, formulara su despiadado análisis. He aquí una serie de afirmaciones que pueden sonar inaceptables, dictadas por la mera repugnancia, pero que considero dignas de resaltar, en parte porque a muchas otras personas también les ha venido en mente este tipo de consideraciones.

Por ejemplo: «Como cuadro naturalista, el *Ulises* apela únicamente al sentido del olfato; desprende un sublime olor mortuorio». «Joyce, heredero del erudito medieval, con la sangre de un cura corriendo por sus venas, se siente consumido por su incapacidad de participar en la vida común y cotidiana de los seres humanos». «Es en Joyce donde puede observarse ese fracaso particular del artista moderno: la incapacidad de comunicarse con su público». «Leyendo el *Ulises* tenemos la sensación de que la mente se ha convertido en una magnetófono». «Joyce no es realista, no es ni siquiera un psicólogo; no hay intento alguno de construir personajes: únicamente hay caricaturas de la humanidad [...] En el fondo, hay en Joyce un odio profundo por la humanidad, el odio del estudioso».

Es cierto que con estos argumentos (que no pueden aplicarse a los relatos *Dublineses),* se podría maniatar gran parte de la literatura europea del siglo xx, la mejor. Pero no debe olvidarse que Henry Miller, aun odiando Estados Unidos y habiendo huido de allí, es un gran moralista americano que acepta el arte únicamente si el arte acepta y fomenta la vida, la vida corriente. Este es un aspecto sobre el cual entre los europeos y los americanos siempre han existido diferencias que no deben ser olvidadas.

T. S. Eliot y Bertolt Brecht, poetas demasiado inteligentes para la tierra desolada de hoy

El dos de enero pasado, el mismo día, aparecieron en dos periódicos sendos artículos en memoria de T. S. Eliot y Bertolt Brecht, escritos respectivamente por Goffredo Fofi y Asor Rosa. Dos ancianos e irreconciliables gurús de la izquierda cultural rememorando cuando eran unos lectores veinteañeros que descubrieron por casualidad a dos de los poetas más importantes, influyentes y polémicos del siglo xx. Dos maestros, también ellos irreconciliables, del siglo pasado: un metafísico cristiano tras las huellas de Dante, y un cínico dialéctico marxista atraído por la sabiduría taoísta. También yo, por pura casualidad, había estado entretenido con Eliot y Brecht semanas antes, renovando mi simpatía y curiosidad por el primero, y mi indiferencia o antipatía (tardías: me llegaron con casi cuarenta años) por el segundo.

Cuando ya ha quedado claro que la cultura literaria actual tiene muy poco en común con la del siglo xx, uno piensa en este último. Hablo de literatura, y no de poesía, ya que la poesía en su conjunto (incluida la crítica poética) se ha precipitado tan bajo en la banalidad y en la ignorancia cultural como para impedir cualquier comparación con los dos autores conmemorados. El noventa por ciento de la poesía contemporánea (no solo la italiana) es, ante todo, estúpida; y lo es de forma evidente cuando se esfuerza en mostrar un pensamiento, puesto que un pensamiento estúpido es más ridículo que cualquier no-pensamiento.

Eliot y Brecht fueron dos ejemplos soberbios de poetas inteligentes. Plenamente conscientes, tal vez demasiado, del contexto en el que escribían, ambos poseían una visión del pasado histórico y del pasado social tan lúcida como para exponerse al riesgo de la aridez creativa. Además de una notable aptitud tanto filosófica como realista, poseían un fuerte sentido del humor, la parodia y la paradoja. Se sentían muy cerca del público y por ello escribieron obras de teatro.

No fueron los únicos poetas intelectuales y teatrales del siglo xx. También fueron filosóficos Antonio Machado y Paul Valéry, y teatrales Maiakovski y, sobre todo, Federico García Lorca. La denominada «poesía monológica», proclive a la pura musicalidad y a la fascinación por las asociaciones, salía de sí misma

adquiriendo una energía constructiva impensable anteriormente, volviéndose dialéctica y dialógica. El único gran heredero tanto de Eliot como de Brecht sería W. H. Auden, cuya lucidez analítica se exprime hasta extremos sutiles, y cuya potencia oratoria, alegórica y satírica podría incluso superar a la de sus mentores, si no se cerniera sobre ella el peligro de un inaprensible laberinto de referencias.

El poema de T. S. Eliot *La tierra baldía* es la obra poética clásica por excelencia del siglo xx. La charla un tanto llana y algo metafísica de Beckett ya se contemplaba y se ponía en práctica en algunos diálogos intercalados en él. También en Eliot, mientras se *espera a Godot,* se juega al ajedrez, se toma el té, y los personajes se quejan por aburrimiento y se emborrachan hasta bien entrada la noche. La historia de la humanidad no es una marcha triunfal: después de la guerra de 1914-1918, es un cúmulo de ruinas. El mundo está hecho pedazos, ya no hay reflexión posible, el edificio de la civilización carece de sentido. En la lógica de su estructura, *La tierra baldía* es una refutación de la forma-novela, de su técnica y de su seguridad en la posibilidad de conectar lo heterogéneo (el *only connect* de E. M. Forster). Si la vida social nace, sobrevive y se perpetúa gracias a sus conexiones institucionales, comunicativas, comunitarias y rutinarias, cuando estas saltan en mil pedazos se impone el caos y la consiguiente imposibilidad de comprender.

El mundo de T. S. Eliot se divide entre la mística y la insensibilidad, entre lo cómico y lo sublime, entre la desolación y la redención. En el que fuera el mayor pedagogo moral de la literatura y de la cultura anglosajona del siglo pasado, la sociedad burguesa se muestra sin esperanzas: la única salvación posible sería el retorno a una sociedad cristiana, puesto que el tiempo histórico y el tiempo biográfico solamente adquieren significado gracias a aquello que los trasciende. También los Reyes Magos, cuyo viaje relatara Eliot en uno de sus poemas más conocidos, se dirigen a un nacimiento que para ellos, para lo que habían sido antes, es un tipo de muerte:

> Fue una partida fría, justo
> La época peor del año para un viaje,
> Y un viaje tan largo:
> Los caminos ruinosos y los climas punzantes,
> La verdadera muerte del invierno. [...]
> Esto escribid,
> Esto: ¿fuimos guiados
> Durante todo ese camino para
> Un Nacimiento o una Muerte?

De Bertolt Brecht leí y releí poesía, aforismos, relatos y teoría estético-política (su teatro, en cambio, siempre me aburrió), porque antes había leído a Franco Fortini, que hizo del Brecht marxista un maestro. Los poemas que más me gustaban, sin

embargo, eran los primeros, los de los años veinte, o los últimos, completamente desencantados. Pero algunas de sus *Historias del señor Keuner,* su *alter ego,* las continúo recordando y apreciando. En especial dos, una sobre la relación entre forma y contenido en el arte, y otra sobre la relación entre la filosofía y el comportamiento cotidiano.

La primera trata de un jardinero encargado de darle forma esférica a un arbusto de laurel. Corta aquí y allá, y la esfera nunca parece perfecta, hasta que el laurel se vuelve insignificante: «Muy bien, la esfera ya la veo, ¿pero dónde está el laurel?». Es una historia que utilizaba contra los estetas. La segunda es contra los marxistas de los años sesenta y setenta, y también en polémica con Fortini: «Un profesor de filosofía acudió a la casa del señor Keuner para mostrarle su saber. Pasado un rato, el señor Keuner le dijo: "Estás sentado de manera incómoda, hablas incómodamente, piensas incómodamente". Encrespado, el profesor de filosofía respondió: "No se refería a mí lo que yo quería saber, sino al contenido de lo que estaba diciendo". "No tiene ningún sentido", dijo el señor Keuner. "Andas con torpeza y no he visto que tus pasos te condujeran a ninguna parte. Hablas de manera oscura y tu conversación no ha arrojado ninguna luz. Basta ver tu actitud para perder las ganas de conocer tu objetivo"».

La inteligencia santa de Simone Weil

Hace unos meses un joven crítico literario, más bien hostil a mis opiniones tanto políticas como culturales (que, según él, son indescifrables, cuando no aberrantes), me preguntó en última instancia quién era, en mi opinión, el mayor filósofo del siglo xx. No tuve que pensar mucho mi respuesta: Simone Weil.

Esta respuesta, aunque la recibió como una provocación más, me parecía que proporcionaba por fin una aclaración, porque es cierto que a Simone Weil se la nombra, pero nunca se sabe cómo interpretar sus ideas: no remite a ninguna de las culturas dominantes del siglo xx, y a veces las rechaza; mantiene unidas, no por moderación sino por radicalismo, política y religión, ética y gnoseología; y ante todo, a consecuencia de ello, no se la lee. Exige mucho al lector y provoca especial desasosiego entre los intelectuales y su categoría predominante en la actualidad, la de los profesores universitarios. Simone Weil no elaboró tratados sistemáticos haciendo uso de fondos de investigación, y por este motivo los filósofos de profesión, acostumbrados a rumiar sobre cualquier autor, con frecuencia sin argumentos suficientes, la consideran equivocadamente una pensadora asistemática, insuficiente en el plano teórico a raíz de su fragmentariedad. Nada más lejos de la realidad. Simone Weil no construyó sistemas ni edificios conceptuales bajo los que refugiarse. Su producción fue ocasional, profundamente motivada por los hechos de su vida y por los acontecimientos políticos que vivió —los veinte años entre las dos guerras mundiales. Sin embargo, sus artículos, sus ensayos, sus diarios y sus aforismos conforman un pensamiento extraordinariamente cohesionado y coherente, original (¡palabra que a ella no le gustaba nada!) en su lucidez cartesiana y en una heroica honestidad existencial.

Resulta extraño que los sectarios que acusan a Weil de no ser un filósofo profesional, sean los mismos que apenas pestañean ante Nietzsche, a quien consideran (exageradamente) un filósofo «epocal», aunque dejen de lado la clave y la punta de lanza de todo el pensamiento nietzscheano: su intención de pensar filosóficamente fuera de la filosofía tradicional, de sus problemáticas y de su lenguaje.

¿Por qué molesta, por qué no «renta» Simone Weil? La respuesta es que no desciende de Hegel ni remite a Nietzsche (a quien declaró no soportar); ignora totalmente a Freud aun cuando habla de psicología, de pasiones y de deseos; no

tiene en cuenta ni el *Tractatus* de Wittgenstein, ni *Ser y tiempo* de Heidegger; no tiene nada que ver ni con el surrealismo ni con ninguna otra vanguardia. Sus reflexiones políticas no excluyen la experiencia religiosa. Su compromiso político no excluye —es más, implica— una idea de la mente humana que tenga la capacidad de trascender los datos inmediatos de la experiencia. Su ateísmo intelectual no niega la posibilidad de concebir a Dios, si verdaderamente se es capaz, es decir, si se es capaz de vivir y de convivir con una certeza religiosa en un mundo erigido sobre la ausencia de Dios y la eliminación de lo sagrado.

El pensamiento de Simone Weil se mueve entre Platón y Marx, entre la cultura griega (y, en parte, oriental) y un cristianismo que en ocasiones fascina a los cristianos, los hace partícipes de la figura de Cristo y del símbolo de la Cruz, siendo un cristianismo considerado, en último término, inaceptable por ser demasiado «personal». Como rechaza la Iglesia, ese cristianismo tiene además algo que no encaja. Hay quien sospecha que peca de soberbia intelectual, o de un exceso de humildad mal entendida.

Por mi parte, si añadiese otras consideraciones, como que Simone Weil también es la mayor, o la mejor, o la más honesta teólogo del siglo xx, una teólogo existencial y antidoctrinal; que es una de los ensayistas en estado puro más grandes, es decir, sin estar especializado en ninguna disciplina, parangonable a muy pocos (pienso en Karl Kraus); y que es, junto a Orwell, una de los pocos escritores políticos que tienen verdadero valor —entonces mi provocación parecería intolerable. También porque, sumando todo esto, resultaría escandaloso el prolongado olvido que dispensan los intelectuales al conjunto de sus escritos.

Entendámonos: que Simone Weil sea una autora minoritaria, si no es algo bueno, desde luego no es algo malo. Al contrario, es completamente natural: es una de las pocas cosas naturales y equilibradas que tienen lugar en esa feria de las falsificaciones y de las exageraciones que es la cultura contemporánea. Hay autores de gran valor injustamente ignorados, otros que tienen mucho éxito pero que son mediocres, y otros que tienen merecida su fama pero a los que en realidad nadie lee. A Simone Weil, al menos, parece que solo la leen quienes están dispuestos a comprenderla, y creo que esto es lo primero que debería anhelar todo autor. He dicho que Weil fue una gran ensayista: esto significa que no es fácil —que tal vez sea imposible— sintetizar su pensamiento, que no se puede separar del estilo con el que lo expresaba en todo momento. No se me ocurre otro ensayista que, como ella, haya sentido una pasión tan compulsiva por ser comprendida, una auténtica fobia a resultar ambigua, a ser malinterpretada.

Podría decir sin exagerar que, para ella, escribir era una forma de rezar, en el sentido de que escribía como si se expusiera al juicio de Dios. Y esto uno lo percibe, obviamente, en sus escritos más religiosos, pero también cuando escribe artículos sobre el auge del nazismo en Alemania, o sobre el fracaso de la política

obrera de los partidos socialdemócrata y comunista. Por emplear una fórmula weiliana, no se trata de «decir la verdad», al no ser un objeto definible y preexistente al mensaje, sino de hablar y escribir «con el espíritu de la verdad», es decir, teniendo la verdad como meta.

Dicho esto, más que sintetizar, enumeraré algunos temas ilustrados con alguna cita. En primer lugar pondría, precisamente, el tema de la verdad. Se trata de una cuestión de orden moral, intelectual, político y religioso. La verdad, para Weil, quiere decir ante todo encarnar en la vida la necesidad de verdad, que no se limita al pensamiento y a la palabra. En *Echar raíces* leemos: «La necesidad de verdad es la más sagrada de todas. Sin embargo, nunca se habla de ella. Cuando se percibe la cantidad y la enormidad de falsedades materiales expuestas sin vergüenza incluso en los libros de los autores más reputados, da miedo leer. Pues se lee como se bebería el agua de un pozo dudoso». En estas páginas, el periodismo se convierte en el argumento principal, y la conclusión alcanza ahora a la política: «No es posible satisfacer la exigencia de verdad de un pueblo si, para un fin semejante, no se consigue encontrar hombres que amen la verdad».

Fundamental durante esas décadas (1920-1940), así como para el siglo en su totalidad y, en general, para el culto a la Historia, es la crítica que Simone Weil dirige a Marx y al marxismo, a las ideas de revolución y progreso, a la socialdemocracia y a los partidos comunistas de la III Internacional, subordinados a Moscú.

El ensayo *Reflexiones sobre las causas de la libertad y de la opresión social* (escrito en 1934) habla de todo ello. Cito unas pocas líneas: «El "socialismo científico" ha llegado a convertirse en dogma, exactamente como sucede con los resultados obtenidos por la ciencia moderna [...] Marx suponía, por otra parte sin probarlo, que cualquier tipo de lucha por el poder desaparecería el día en que se instaurara el socialismo en todos los países industrializados; la sola desgracia es que, como el propio Marx reconociera, la revolución no puede hacerse al mismo tiempo en todas partes; y cuando se hace en un país, esta no suprime, sino que por el contrario acentúa, la necesidad de este país de explotar y oprimir a las masas trabajadoras, por temor a ser más débil que el resto de países. La historia de la revolución rusa constituye una dolorosa prueba de ello [...] la total subordinación del obrero a la empresa y a quienes la dirigen descansa sobre la estructura de la fábrica, y no sobre el régimen de propiedad [...] "la degradante división del trabajo en trabajo manual y trabajo intelectual" (Marx) es el fundamento mismo de nuestra cultura, que es una cultura de especialistas [...] El mismo "socialismo científico" ha quedado como el monopolio de unos pocos, y los "intelectuales", por desgracia, tienen en el movimiento obrero los mismos privilegios que en la sociedad burguesa». Añado una apostilla: «Pero otros tipos de máquina-herramienta han producido, sobre todo antes de la guerra, la que tal vez sea la

especie más bella de trabajador consciente que haya aparecido nunca en la historia, es decir, el obrero cualificado».

En 1937, en el artículo *Sobre las contradicciones del marxismo,* Weil habla de un «inconsciente conformismo» en Marx ante las «supersticiones más infundadas de su época, esto es: el culto a la producción y a la industria, y la fe ciega en el progreso». Y añade que el movimiento obrero debería «buscar no digo doctrinas, sino una fuente de inspiración en lo que Marx y los marxistas combatieron y muy insensatamente despreciaron: en Proudhon, en las agrupaciones obreras de 1848, en la tradición sindical revolucionaria, en el espíritu anarquista». Y en un artículo de 1933 sobre el *Reformismo alemán,* leemos: «Puede afirmarse que en Alemania las organizaciones obreras han dado su mejor expresión en el ámbito de la legalidad capitalista. Los resultados no son desdeñables». Sin embargo, «de esta forma los obreros se han encadenado al aparato del Estado». Y así las cosas cambian, las ventajas conquistadas flaquean «si la burguesía alemana recurre al fascismo» para superar su crisis. Mientras tanto «la política del partido comunista alemán [...] consiste en una propaganda puramente verbal; se predica la revolución entre personas que no se preguntan si esta es deseable, sino más bien si es posible».

Por último, el texto que sintetiza la reflexión política y moral de Simone Weil es *Echar raíces* (diciembre 1942-abril 1943), cuya primera parte se titula «Las exigencias del alma». En lugar de derechos, se habla de «obligaciones» o deberes respecto al ser humano. Me limito a recordar la lista de estas «necesidades vitales» que habría que respetar: el orden, la libertad, la obediencia, la responsabilidad, la igualdad, la jerarquía, el honor, el castigo, la libertad de opinión, la seguridad, el riesgo, la propiedad privada, la propiedad colectiva y la verdad.

Es fácil de entender lo poco fundada —y, en ocasiones, deshonesta— que ha sido, tanto por parte de la izquierda como de la derecha, la elección de distinguir y separar una Simone Weil política, marxista y revolucionaria, de una Simone Weil moralista, religiosa, mística y cristiana, para poner en valor un aspecto y liquidar el otro.

Cabe insistir en que, en el pensamiento weiliano, tanto el marxismo como el cristianismo han sido sometidos a una crítica incisiva, completamente racionalista y antidogmática, en tanto que edificios doctrinales patrocinados y sostenidos por partidos políticos u organizaciones eclesiásticas que se mantienen unidas a través de un cuerpo de clérigos o de políticos profesionales. En ensayos relativamente breves pero fundamentales como *La persona y lo sagrado* (1942-43) y *Nota sobre la supresión general de los partidos políticos* (1943), ambos recogidos en sus *Escritos de Londres,* se demuestra que la separación entre moral, política e inspiración religiosa es imposible, sería una interpretación verdaderamente abusiva. Probemos a leer unas líneas: «Desde la más tierna infancia y hasta la tumba hay, en el fondo del

corazón de todo ser humano, algo que, a pesar de toda la experiencia de los crímenes cometidos, sufridos y observados, espera invenciblemente que se le haga el bien y no el mal. Ante todo, es eso lo que hay de sagrado en cualquier ser humano» *(La persona y lo sagrado).* Afirmaciones como esta no se podrían adscribir a ninguna esfera delimitada y separada: ¿Nos hallamos en el terreno de la ética, de la religión o de la política? Aquí todo está conectado, y es a estas piedras angulares del pensamiento a las que se vuelve Simone Weil para construir su razonamiento.

Desde el principio de los años ochenta, con la publicación por parte de la editorial Adelphi de sus *Cuadernos,* se vuelve a proponer periódicamente una lectura de Simone Weil a través de conferencias, antologías y monográficos. Sin embargo, debe señalarse que el pensamiento weiliano jamás ha entrado realmente en el debate filosófico y político, ni en Italia ni en otros países, al contrario que otros autores mucho más abstractos, oscuros y ambiguos, como por ejemplo los citadísimos y estudiadísimos Martin Heidegger y Carl Schmitt.

La izquierda ha preferido con creces a autores como estos, más o menos directamente comprometidos con el nazismo, antes que a Simone Weil, que habría permitido reflexionar en profundidad sobre los acontecimientos de la izquierda europea desde una óptica distinta respecto a la que oscila obsesivamente entre confusas vueltas de tuerca revolucionarias, esperanzas progresistas y redescubrimientos del pensamiento liberal. Estoy hablando de la izquierda, pero tampoco la derecha se ha atrevido nunca a servirse con seriedad de las reflexiones de Weil en su conjunto, las cuales, evidentemente, no atraen demasiado a los que tienen intención de servirse de ellas con fines propagandísticos.

Durante el periodo en el que se formó y actuó la Nueva Izquierda a nivel internacional, desde finales de los años cincuenta hasta principios de los años ochenta, nadie habló de Simone Weil. Tal vez se tratara de la más grave de las ocasiones perdidas. La Nueva Izquierda de entonces ya no tenía como referencia a la Unión Soviética, algo que sucedió también después de 1945 y hasta el enfrentamiento entre Sartre y Camus que siguió a la publicación de *El hombre rebelde.* Sin embargo, la Nueva Izquierda nació ante todo con el redescubrimiento del verdadero Marx, «científico» y antihegeliano, y del marxismo revolucionario de los años veinte: el Lukács de *Historia y conciencia de clase* y el Karl Korsch de *Marxismo y filosofía.* La crítica a la U.R.S.S. dejó intacta la base marxista, es más, la relanzó y radicalizó, dejando a un lado revisiones e integraciones valiosísimas como las efectuadas por Gramsci o por la Escuela de Fráncfort.

Durante años fue dominante la idea de la urgencia y la actualidad de la revolución: esto parecía el principal imperativo, e hizo nacer rápidamente una ortodoxia neoleninista que olvidó preguntarse si la hipótesis revolucionaria era posible y realista en Europa, Estados Unidos e incluso en América Latina. Los escritores de los años treinta, cuyas experiencias fundamentales habían sido la gran

crisis del 29, los fascismos, la Guerra Civil española y el estalinismo, parecían innombrables. La Nueva Izquierda nació ignorando deliberadamente que había y debía haber una relación entre la crítica al estalinismo y la crítica al marxismo.

Franco Fortini también había descubierto pronto a Simone Weil, y tuvo el mérito de traducir textos en absoluto marginales como *La gravedad y la gracia* (en 1951), *La condición obrera* (1952) y *Echar raíces* (1954), pero no propuso de forma abierta el pensamiento de Weil como correctivo o antídoto a esa «vuelta a Marx» sobre la que se fundaban revistas como *Quaderni rossi.* Al igual que los jóvenes nihilistas rusos del siglo XIX juzgaron con suficiencia o desprecio al cosmopolita y liberal-socialista Alexander Herzen, de la misma manera los jóvenes marxistas o nihilistas italianos de los años sesenta podían mofarse de George Orwell o de Simone Weil.

Ninguno de ellos comprendió entonces cuánta lucidez teórica y cuánto talento político había en el ensayo *Reflexiones sobre las causas de la libertad y de la opresión social* que Simone Weil escribiera con veinticinco años. Así, las traducciones de Fortini se interrumpieron demasiado pronto y no dieron lugar a nuevas traducciones, y mucho menos a una reflexión más profunda sobre lo ya traducido. Durante esos años se pensaba que todas las experiencias de los años veinte podían volver a ser propuestas, pero que todas las experiencias de los años treinta habían quedado definitivamente superadas. Más tarde, Roberto Calasso, editor benemérito de Nietzsche, vio en ella una pensadora más bien metafísica, y no social y política, volviendo poco comprensible toda su vida.

Gran lectora de Simone Weil, sobre todo de los *Cuadernos,* fue Elsa Morante. Dijo que esa lectura le había cambiado la vida. Y, en efecto, provocó un giro en su obra. Quien lea hoy los ensayos de *A favor o en contra de la bomba atómica,* los poemas de *El mundo salvado por los niños* y la novela *La Historia* podrá advertir y rastrear por doquier la presencia de Weil, de su pensamiento y de su persona, que fue definida como «la inteligencia de la santidad».

Volvamos a la verdad, vocación central de Simone Weil. En una carta escrita desde Marsella el quince de mayo de 1942, toda una síntesis de autobiografía íntima, Weil escribió, entre otros, algunos fragmentos que podemos leer como epígrafes definitivos a toda su obra: «Tras meses de tinieblas interiores, tuve de repente y para siempre la certeza de que cualquier ser humano, aun cuando sus facultades naturales fuesen casi nulas, podía entrar en ese reino de verdad reservado al genio, a condición tan solo de desear la verdad y hacer un continuo esfuerzo de atención por alcanzarla. Ese ser humano se convierte entonces en un genio, incluso si, por carecer de talento, tal genio pueda no ser visible al exterior. [...] En la palabra "verdad" englobo también la belleza, la virtud y toda clase de bien». Y por último: «La función propia de la inteligencia exige una libertad total, que implica el derecho a negarlo todo, y ninguna pretensión de dominio. Donde

usurpa un mandato, hay un exceso de individualismo. Donde se encuentra incómoda, hay una o varias colectividades opresoras».

Koestler, Orwell y Silone: genios de la honestidad

Una típica mezcla de hipocresía política y de esnobismo estético ha impedido, no solamente en Italia, tomar en serio a algunos escritores fundamentales para comprender el siglo xx: Ignazio Silone, George Orwell y Arthur Koestler. Nadie creyó en sus verdades y no ejercieron una amplia y saludable influencia cuando más necesario era, entre los años cuarenta y cincuenta. Si eso hubiese tenido lugar, la izquierda habría ganado tiempo y no habría envejecido tan mal: es decir, anclada en la inmadurez.

Por ello desconfío de mí mismo cuando descubro, por ejemplo, que ciertas partes del libro de Koestler *El yogui y el comisario* no me parecen geniales ni en el plano literario ni en el teórico. Sucede que para «decir la verdad», cuando se trata de política, se requiere más honestidad que genio. O, simplemente, necesita el genio de la honestidad intelectual y el arte de recabar en la desesperación propia ideas socialmente útiles. Y es exactamente lo que sucede en las páginas de los libros de Koestler.

Es inútil repetir que Orwell no tiene el genio literario de Joyce, que Silone no es Pirandello, o que Koestler no es un narrador como Céline. Durante medio siglo, los profesores de marxismo y los estudiosos de la literatura han seguido dando la espalda y torciendo el gesto frente a escritores como ellos: antifascistas, anticomunistas y también críticos de la democracia burguesa. «No fueron genios creativos», suelen decir. Yo apostillaría que ni siquiera pretendieron serlo. Se sentían cercanos a otra cosa. También porque, en política, el genio había hecho mucho daño. Mussolini, Stalin y Hitler fueron, sin duda, genios políticos en la conquista del poder y en la eliminación de todos sus adversarios, y muchos genios intelectuales se pusieron a su servicio, empezando por Giovanni Gentile y Carl Schmitt.

Si bien el ensayo que da título al volumen es el más decepcionante, *El yogui y el comisario* es un libro del que los lectores de hoy en día no pueden prescindir. Nos recuerda la destrucción y los dilemas que afrontó Europa en la primera mitad del siglo xx, pero también nos enfrenta a la futilidad de las experiencias políticas de las últimas décadas. Se trata de una antología publicada en 1945, conformada por

diversos ensayos escritos para varias revistas inglesas y estadounidenses entre 1941 y 1944. La experiencia del autor, así como la de toda una generación de militantes de izquierda, conforman el núcleo del libro. Y a pesar del tiempo transcurrido y de las transformaciones que han tenido lugar, es una obra que ayuda a pensar y que supera con creces los argumentos de esos filósofos que teorizan en la actualidad sobre los *lager* y los *gulag* obviando lo poco que saben de ellos.

Hay dos ensayos que destacan por su interés. En el primero, *La inteligencia,* se recapitulan con maestría las razones por las cuales la práctica de la libertad de expresión genera intelectuales neuróticos, pero que esta neurosis provocada por el conflicto y la alienación es la sal de la democracia. En el segundo, *Las atrocidades que nadie se cree,* se analiza el mecanismo mediante el cual nuestra mente se defiende de los horrores de los que tenemos noticia y a los que terminamos por no considerar ciertos. Carecemos de la imaginación necesaria para considerar real la realidad.

Tras haber sido comunista desde 1931 hasta 1938, Koestler formó parte, como él mismo decía, «de ese grupo de exiliados de izquierdas a los que los estalinistas denominan trotskistas; los trotskistas denominan imperialistas; y los imperialistas llaman rojos sanguinarios». Para tipos como Koestler no había sitio ni escapatoria posibles. Pertenecía a una élite pesimista totalmente inaceptable, que se granjearía escasas simpatías en las coyunturas culturales más variopintas. A pesar de su fama internacional, no hay duda de que sus heridas morales debieron quedar abiertas.

Si la neurosis es el precio que está obligado a pagar el pensamiento cuando se aísla y se enfrenta a su ambiente, cabe preguntarse qué combinación de rasgos de la personalidad hermanó a escritores como Orwell, Koestler y Silone. Lo primero que viene a la cabeza es su repulsión por las mitologías políticas: no adoraban la fuerza, no sentían pasión por los razonamientos sofisticados, no se sentían atraídos por los líderes y los individuos «superiores», preferían identificarse con quien sufre la política. Filósofos del calibre de Martin Heidegger y de Georg Lukács no se mostraron especialmente lúcidos a la hora de comprender el nazismo y el estalinismo. No veían a los individuos, miraban la totalidad, eran demasiado profundos. En política, para llegar rápidamente a lo esencial, es mejor evitar la profundidad: mucho mejor observar en persona lo que se ve a simple vista.

Se necesita a Melville para desmontar el nihilismo de D. F. Wallace

Siempre he tenido la impresión o, mejor dicho, la certeza, de que un grupo de turistas norteamericanos contemplando el *David* de Miguel Ángel reparan en algo que les atañe y que los europeos ya no conseguimos ver. En ese famoso y misterioso país, tan anómalo en el pasado y hoy en día tan modélico en su épica de país a la cabeza de Occidente, el humanismo americano, el culto americano por la excepcionalidad y por el genio y el individualismo superlativo, hacen pensar en esa fusión de la grandeza humanística y de la visión bíblica a la que tal vez nadie como Miguel Ángel diera vida en Europa. Y propia de Miguel Ángel es también la crítica literaria de Harold Bloom, quien primero estableciera el Canon de la literatura occidental, como si fuera un moderno legislador bíblico guiando al pueblo de Dios, para más tarde dedicar un volumen, aún más gigantesco, al «Genio».

Pero no estoy diciendo nada nuevo. El trascendentalismo y el renacimiento estadounidense del siglo XIX, al que pertenecen Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman y Herman Melville, contiene en su interior esta síntesis de orgullo humanístico y de devoción por la Biblia. Emerson dedicó su libro más conocido a los «hombres representativos», a los genios ejemplares (Platón, Montaigne, Shakespeare, Goethe o Napoleón). Whitman sobresale a su vez en el abrazo a la totalidad democrática americana, en la cual, de forma ideal, el individuo y la multitud no se contradicen, porque la multitud no es sino una suma de individuos en armonía y competición entre sí. Melville vio la otra cara de la realidad: la Ballena es superior al hombre, es más fuerte, más antigua, más terrible, blanca y sin rostro. Es la realidad natural y divina, indomable e incognoscible, que muestra al hombre la mezquindad subyacente a sus pasiones y a sus propósitos más insignificantes.

Hago en silencio razonamientos desenfrenados y aproximativos como estos para explicarme el porqué y el cómo de un libro apasionante y extrañamente ingenuo (apasionante debido a su ingenuidad) como el publicado por los filósofos Hubert Dreyfus y Sean Dorrance Kelly: *Todo lo que brilla. Los clásicos occidentales y el sentido de la existencia.* En su introducción, Gianni Vattimo se pregunta si no estaremos

ante un libro divulgativo, dado el uso que hace de nociones elementales de la historia de la cultura.

Para ser más precisos, diría que se trata de un libro pedagógico, un libro para hacer que los estudiantes debatan sobre el sentido de la vida, sobre las disyuntivas que plantea y sobre las elecciones que nos impone. ¿Cómo vivir? ¿Qué esperarse de la vida? ¿Cómo hacerla frente? ¿En qué creer? Para responder a estas preguntas, a estos filósofos no les tiembla la mano ante nada: recorren la historia de la cultura occidental desde Homero hasta David Foster Wallace, desde Esquilo, San Agustín, Dante, Lutero, Descartes y Kant hasta Herman Melville, maestro sin parangón, y hasta la filosofía implícita en las actuaciones de los grandes deportistas contemporáneos y de los ídolos de la música *pop.* Los autores, releyendo *Moby Dick,* razonan sobre las características de los dos personajes contrapuestos, Ismael y Ahab, y por debajo de este contraste parece adivinarse otro político entre republicanos y demócratas: entre aquellos que persiguen al monstruo-Ballena para vengarse, y quienes lo estudian con asombro y pesadumbre como una manifestación aterradora de un Dios inescrutable.

La lucha de Dreyfus y Kelly es contra el nihilismo, que desde sus raíces más remotas llega hasta el ansia obsesiva de Foster Wallace por el éxito literario. El libro concluye con una propuesta de sincretismo entre politeísmo homérico, ágape cristiano, animismo y, quizá, técnica zen para vivir el instante. Sin embargo, resulta desmoralizador que se hayan tenido que remontar desde Homero hasta Melville para impugnar el estilo de vida, obsesivo hasta el suicidio, de Foster Wallace: su necesidad de encontrar en el individuo un significado sin presupuestos ni principios externos «lo sitúa en la posición reservada tradicionalmente a Dios, una posición que también comparte Nietzsche [...] la autonomía individual se arriesga por tanto a caer en la maldad y a terminar en tragedia, o como mínimo a promover el nihilismo y empujar al suicidio».

El cometido moral de estos dos grandes filósofos se complica más adelante cuando llegamos a la alianza actual entre nihilismo y sobreproducción tecnológica: «Los progresos de la tecnología han disminuido la importancia de las capacidades específicas en la vida contemporánea. Es más, el objetivo principal de la tecnología es volver accesible a todo el mundo todas las disciplinas, independientemente de la aptitud que se tenga. "¡Hasta un niño podría hacerlo!" es el mantra de la era tecnológica [...] La tecnología mejora nuestras vidas volviendo fáciles las cosas difíciles. Este es el axioma central del mundo contemporáneo [...] Al borrar la necesidad de desarrollar capacidades concretas, la tecnología homologa y empobrece la vida humana».

Por desgracia, si la marcha triunfal de la tecnología es el enemigo, me temo que ni Homero ni Melville bastarán para salvarnos.

Los occidentales no comprendemos Rusia, y Limónov nos lo recuerda

Tenemos ante nosotros a Vladimir Putin, un hombre que no gusta a nadie, que esconde —aunque tampoco tanto— astucia, vulgaridad y violencia: su cuerpo, robusto gracias a los años en los gimnasios de la KGB, mientras que su rostro, gélido y afilado, muestra una arrogancia prudente y dispuesta a tomar decisiones ambiguas e inesperadas. Vemos a un hombre temible y poco interesante, ¿pero qué vemos de Rusia? Cada vez que estalla una nueva crisis o se agrava una que ya estaba en curso, los expertos nos advierten: hay que tener cuidado, detrás de Putin está Rusia, y en Occidente no comprendemos Rusia.

«Los occidentales no estáis entendiendo nada». Esto es lo primero que deja claro en una entrevista Eduard Limónov en carne y hueso, que se ha vuelto famoso por la novela homónima que le ha dedicado Emmanuel Carrère. Limónov es un mosaico de personajes rusos, un esteta con notables tendencias delictivas. En efecto, parece creado para ilustrar la siempre alarmante complejidad de un país cuya vida social fue destruida por la revolución bolchevique, en el que tal vez pareció posible que el comunismo quedaría eliminado de la lengua, la memoria y los pensamientos de todo el pueblo: y, por el contrario, fue precisamente Limónov quien consiguió fundar (para aclarar rápidamente el estado de las cosas) un nuevo partido nacional-bolchevique.

Rusia fue una gran potencia cuando era comunista, y dicho poder no se olvida fácilmente. Ser nacional-bolchevique significa que, «de alguna manera», esto no ha acabado del todo, que no ha muerto: cada tanto renace el nacionalismo de las grandes potencias, que no debe ser humillado ni ofendido, porque de lo contrario empiezan los problemas.

En definitiva, volvemos al punto de partida: no hemos comprendido Rusia, diecisiete millones de kilómetros cuadrados entre Europa y Asia, el país más extenso del planeta, que llega hasta el Estrecho de Bering, frente a Alaska.

Rusia, ¿pertenece o no pertenece a Europa? Sí, pero. Desde los tiempos de Pedro I el Grande ha mirado hacia Europa y, en las primeras páginas de *Guerra y paz,* la aristocracia no hace más que hablar en francés, la lengua de la *Encyclopédie.* Sin la literatura rusa no seríamos intelectuales modernos. Sin Dostoievski y

Aleksandr Blok, sin Tolstoi y Marina Tsvetáyeva, no sabríamos nada acerca del fuego que puede arder en una vida y en la mente de un ser humano. No hay prácticamente nadie que se atreva a negar que la novela, el género capital de la literatura moderna, ha dado en Rusia obras maestras insuperables.

De todo ello habla Virginia Woolf en una serie de escritos sobre Rusia (reunidos en castellano en *Horas en la biblioteca).* En un artículo de 1917, la escritora inglesa se refiere a Dostoievski como el «gran genio que está empezando a impregnar nuestras vidas», y afirma que, de entre todos los grandes escritores, «ninguno nos resulta tan sorprendente, tan desconcertante». Frases como las que se leen en *El eterno marido* (reseñado por Woolf) resultan inconcebibles en una novela inglesa: «Sí, me amaba con odio, este es el amor más poderoso [...] es decir, venía para degollarme y pensaba que venía "para abrazarme y llorar" [...] el monstruo más monstruoso es el monstruo de nobles sentimientos». Y un relato como *La mansa* está escrito «de principio a fin con una fuerza que transforma todo lo que podamos poner a su lado en el más anodino de los lugares comunes».

¿Dónde se origina un torbellino semejante? ¿Con qué «construye su versión de la vida» el escritor? La palabra apropiada, según Woolf, es «alma». Los rusos tienen alma, mientras que los ingleses no. La dejan a un lado, la esconden: «Nuestra lenta inteligencia inglesa» separa, no mezcla, «se inclina más hacia la sátira que hacia la compasión, hacia la observación de la sociedad antes que hacia la comprensión de los individuos». Por tanto, una de las culturas más individualistas y más dispuesta a reconocer las peculiaridades y los derechos de los individuos, como es la cultura inglesa, según Virginia Woolf sentiría muy poco interés en comprender a los individuos. La sociedad inglesa padecía la coerción de una densa red de tradiciones, costumbres, leyes inquebrantables aun no estando escritas, jerarquías y clasismo, mientras que Dostoievski no sufrió estas limitaciones: en sus novelas «el alma no está reprimida con barreras. Se desborda y se expande». Y, de este modo, un empleado de banca, un cartero, una empleada doméstica y una princesa cualquiera pueden estar juntos y convivir en el mismo espacio: «Nada queda excluido de la provincia de Dostoievski».

Sucede lo mismo, en sentido inverso, desde el exterior hacia el interior, en Tolstoi: «Nada parece escapársele. Se percata de todo lo que pasa a su alrededor [...] el color rojo o azul de la ropa de un niño, la forma en que un caballo mueve la cola, el sonido de una tos, el gesto de un hombre que está metiendo las manos en los bolsillos».

Me vuelvo a topar con esta exuberancia incondicional de alma y de vida en un librito de Serguéi Esenin, *En los alrededores de Aguablanca.* Poeta campesino en los años de la revolución, se suicidó en 1925 con treinta años y ahora tiene un monumento en Moscú. Su vida fue una tempestad de amores, angustia, poesía, alcoholismo e inestabilidad. Era un hombre bellísimo, poeta de éxito, con

muchísimos amigos, amante de mujeres y hombres —aunque sobre todo de hombres—, se casó con la gran bailarina estadounidense Isadora Duncan, que tenía diecisiete años más que él. En Estados Unidos, adonde la acompañó, nadie lo conocía y él solamente hablaba ruso. No consiguió ser, como hubiera querido, un poeta de la revolución, y a la revolución no consiguió sobrevivir. Maiakovski, que cinco años más tarde también acabaría suicidándose, en un poema le reprochaba amistosamente el haberse suicidado.

Vuelvo a Limónov, entrevistado en el *Corriere della Sera* el pasado domingo. Dice que Ucrania no existe, que es una invención, que «está formada por territorios arrebatados a Rusia, Polonia, Checoslovaquia, Rumanía y Hungría». Después reconoce que su lengua es una hermosa variedad del ruso, y que su cultura posee una gran calidad.

Sin embargo, cuando habla de política, Limónov no es solamente un exhibicionista, sino que sabe lo que dice, y lo dice porque los rusos piensan eso y Putin no puede decepcionarles. Por tanto «aun de mala gana, tendrá que actuar» y reconquistar los territorios ucranianos poblados por rusos.

No sé si Rusia sigue teniendo una gran alma, pero, como dice Limónov, no debe olvidarse que es «la nación europea más grande», aunque esté fuera de la Unión Europea.

Francia ya no sabe escribir novelas

En París alguien se ha preguntado qué es una obra maestra literaria, y para obtener una respuesta ha escrito un libro. La importante noticia nos llega de la mano del corresponsal en París de *Il Corriere della Sera,* cuyo suplemento dominical de libros se abre con una entrevista a Charles Dantzig, «reputado escritor y editor que, con cincuenta y un años, ha decidido dedicar un ensayo erudito sobre la idea de "obra maestra"».

Desde hace tiempo la cultura francesa da signos inequívocos de no soportar más su pasado reciente glorioso, hipercrítico y paranihilista, que la llevó hace medio siglo, después del Surrealismo y del Existencialismo, después de André Breton y de Jean-Paul Sartre, a representar la culminación teórica, filosófica y antifilosófica de toda vanguardia posible e imaginable. Clasicismo retórico y Revolución, Academicismo y Revuelta contra toda institución, incluida la lengua y la gramática, convirtieron a Francia en el país intelectualmente más intenso, en el más estable e inconstante, en el más excitante y espectacular del mundo. Primero se exalta y se celebra el paraíso riguroso y manifiesto de la Razón, enciclopédica e ilustradora. Después se descubre la oscura vorágine de la anti-Razón, el inconsciente inaprensible e indomable que nos domina y que habla por nosotros sin nuestro consentimiento.

Primero se dice que la novela es un género literario para señoritas, criadas y pobres de espíritu. Después se descubre que los ingleses y los americanos siempre han invadido el mundo —y continúan invadiéndolo— con sus narraciones indefectiblemente bien hechas: algo que, a la larga, ha arrinconado y humillado en el plano comercial a una literatura como la francesa, la cual, en cambio, a fuerza de teorizar sobre la impostura de la comunicación y los géneros acabados, ha perdido el arte de narrar y hacer versos.

Sin embargo, el estilo de la cultura de Voltaire y Lacan no está hecho para permanecer a la defensiva. Cuando descubre su propia derrota, ataca y se rebela triunfalmente contra todos y contra su propio pasado. En la actualidad creo que la inspiración proviene, más o menos directamente, de algunas páginas de los diarios de Roland Barthes, autor de la frase según la cual «la lengua es fascista». No obstante, en sus últimos años de vida, anciano, melancólico y asqueado por las estupideces de sus alumnos e imitadores, Barthes descubrió que también la crítica

a ultranza, si la reproducen seguidores estúpidos, produce mediocridad, una mediocridad *absolutamente moderna,* que siente pavor por la grandeza de los clásicos y que resulta terriblemente aburrida. Charles Dantzig, por lo que sé por la entrevista en el *Corriere* (su libro no me lo leeré jamás), ha redescubierto la idea de obra maestra para redescubrir acto seguido que nunca hemos sido capaces de definirla. Esto, naturalmente, no le basta. No somos capaces de definir qué es una obra maestra y, sin embargo, al final de su libro, Dantzig da una definición: «La obra maestra literaria es un libro excepcional, que funda su propio criterio y al que solo se le puede juzgar por sí mismo. Máxima manifestación posible de una personalidad, toda obra maestra es única. Nada se ajusta mejor a una obra maestra que la forma de esa obra maestra. La obra maestra es la creación más apasionante de la Humanidad».

Por lo que se lee en estas líneas, creo que su argumento no tiene ni pies ni cabeza, ya que la estructura de su definición es de tipo teológico: se puede usar para demostrar de forma deductiva, sin pruebas, la existencia de Dios. Evidentemente, a pesar de la erudición que parece caracterizar a su libro, el ansia por definir lo bello, lo memorable, la excelencia o la grandeza (y no solo en literatura), se revela como una empresa desesperada. «Obra maestra» no es propiamente un concepto, es una experiencia declamatoria, como lo demuestran las palabras de Dantzig: «La obra maestra es la creación más apasionante de la Humanidad».

Se requiere la capacidad de reconocer su valor y, sin embargo, siempre hay alguien que lo niega, o lo limita, o prefiere elegir otro. No es un valor absoluto, sino relativo (nada en este mundo es absoluto, salvo de forma relativa). Aun así, cuando se sale del énfasis absolutista de la definición de Dantzig, la relatividad de los juicios que proporciona sobre algunos libros resulta evidente: entonces se comprende sin ningún género de dudas que para mí puede ser una obra maestra algo que para ti o para fulano es un libro fallido (y viceversa). ¿Entonces qué?

Para Dantzig son obras maestras *En busca del tiempo perdido* de Proust, pero no el *Viaje al final de la noche* de Céline; *Teorema* de Pasolini, pero no *La isla de Arturo* de Elsa Morante; *El Quijote* sería una presunta obra maestra «que nadie lee», y sí lo serían las primeras cuarenta páginas de *Caos calmo* de Sandro Veronesi. Para Dantzig, la obra maestra literaria «es un libro importante sobre el que ya no hay objeciones». En cambio, yo pondría objeciones a todos sus juicios, y creo que no sería el único en hacerlo.

Entre las afirmaciones más ridículas está la de que nadie lee *El Quijote.* Esto también es relativo. Creo que Dantzig no lo lee. Pero no hay duda de que mucha gente siente aprecio por ese libro, no solo en España y Latinoamérica, sino en todo el mundo, mientras que cabría preguntarse quién lee de verdad a Racine, Proust, Boccaccio y Leopardi en Inglaterra o en Rusia. Pero, ¿quién se ha leído una obra

maestra que Dantzig privilegia como *De redito suo* de Rutilio Namaciano? Del cual, en tanto que estudiante de bachillerato de otra época, conozco una sola frase en la que se alude a la grandeza imperial de Roma: «Fecisti patriam diversis gentibus unam» («Formaste una patria común a partir de naciones varias»).

En definitiva: ¡Habrase visto cómo se exhibe y en qué líos se mete este prestigioso escritor y editor francés! Definir qué es una obra maestra es imposible, y él lo demuestra tanto cuando trata de definirlo como cuando exterioriza sus filias y sus fobias.

El escritor y crítico literario Franco Cordelli propone una útil distinción entre *clásico* y *obra maestra*. De hecho, cuando el empírico y cauto T. S. Eliot se dedicó a establecer «qué es un clásico» (no en un libro, sino en veinte páginas) obtuvo unos resultados bastante satisfactorios. Se preocupó, en primer lugar, de adscribir el uso del término «clásico» a contextos diversos: en virtud de lo cual existen clásicos de la literatura infantil, clásicos de la novela negra y del sentido del humor, clásicos referidos a autores griegos y latinos (todos, o prácticamente la mayoría), clásicos de un tipo de literatura o de una época, y por último autores que llevaron a su total madurez el género que practicaban, creando escuela tal vez durante siglos, concluyendo una tradición o inaugurando una nueva.

No obstante, resulta interesante como síntoma, y apropiado como teoría, la necesidad de afirmar que las obras maestras existen, y que es mejor reconocerlo que pasarlo por alto. Se percató de ello tiempo atrás, hasta terminar obsesionándose un poco con esta cuestión, el judío americano Harold Bloom, estudioso de la Biblia y de Walt Whitman, autor de libros cada vez más solemnes sobre el tema de la grandeza. Sin embargo, igual que no es bueno abusar del adjetivo «grande» para agradar y adular a quien nos gusta, también el término «obra maestra» debería usarse con prudencia, en ocasiones con ironía antitética («¡Menuda obra maestra de la imbecilidad!»), y teniendo siempre presente que ningún libro es intocable. Se admiten las idolatrías, las incompatibilidades, las opiniones emitidas por la fuerza de la costumbre, e incluso los caprichos.

La arrogante humildad de Don Quijote y lo que revelan sus bigotes

Si dejamos a un lado por un momento su pintura y sus declaraciones, si hay algo que suele resultar insoportable en Salvador Dalí es su bigote. Son unos bigotes que apuntan histéricamente hacia arriba, tiesos y rígidos como cuchillas. Bigotes en los que, a pesar del surrealismo y de su presunta sabiduría, más bien se vuelve a poner de manifiesto la chulería violenta de Marinetti, un genio no inmune a la imbecilidad. Ese tipo de bigotes son característicos de las Vanguardias, bigotes triunfales y dominantes, dirigiéndose «a paso ligero» hacia el futuro.

Los bigotes de Dalí, ¿serían una típica expresión del orgullo hispánico? Parece más que dudoso. Sus amigos de juventud más cercanos, Federico García Lorca y Luis Buñuel, tenían un carácter muy distinto: una elegancia natural y una frivolidad mansa y burlona. Y después está el testimonio del gran Miguel de Unamuno, escritor y filósofo que hizo de Don Quijote, idealista derrotado, el centro de su reflexión. Y Unamuno, perteneciente a la generación anterior a Dalí, escribió un breve ensayo precisamente sobre los bigotes de Don Quijote: bigotes «grandes, negros y caídos», los bigotes de una sabiduría sublime y humilde, heroica y melancólica, en los que se entremezclan, con alguna obvia y cómica contradicción, las enseñanzas de Jesús y los mitos de los libros de caballería. Los bigotes apuntando hacia arriba de Dalí podrían interpretarse como el signo evidente de lo que Unamuno afirmara con una amargura paradójica: que en España no se entiende al héroe creado por Cervantes, y que ese libro maravilloso se lee muy poco, incluso entre personas cultas. Mucho más cercanos al ingenioso hidalgo, dice Unamuno, se habrían mostrado los ingleses y los rusos, así como quienes supieron ver y amar a ese personaje más allá del libros, puesto que Cervantes es solo un escritor español muerto hace siglos, mientras que Don Quijote es universal y no morirá jamás.

Esos bigotes grandes, negros y caídos del Caballero de la Triste Figura eran el «símbolo de una nobilísima humildad o, si se me permite la paradoja, de una arrogantísima humildad». La interpretación de Unamuno puede ser provocadora y contradictoria, pero él era un auténtico y quijotesco enamorado del inigualable héroe antimoderno, y, como todo enamorado, a veces lo adora y a veces lo increpa.

En su artículo sobre los bigotes de Don Quijote (publicado en 1914), escribía: «Dicen que la habilidad consiste en conocer a los hombres y en saber engañarlos, y este era el arte de Maquiavelo. Pero yo os digo que la verdadera habilidad consiste en conocerse a uno mismo y, de esta manera, no engañarse. Y Don Quijote, el loco, se conoce a sí mismo y no se engañaba […] Sabía muy bien, Don Quijote, que los molinos de viento eran molinos y no gigantes cuando se enfrentó a ellos como si lo fueran. Pero él quería que lo fuesen, y daba lugar a su cometido buscando heroicamente lo que el mundo consideraba una derrota, y que en cambio no lo era. "¡Yo sé quién soy!", exclamó en una ocasión con tono arrogante, y era la verdad: él sabía quién era».

El libro de donde extraigo esta cita, *En viaje con Don Quijote,* recoge artículos escritos por Miguel de Unamuno entre 1895 y 1932, que el autor nunca publicó en un libro. Por tanto, toda una vida de reflexiones y polémicas sobre la España moderna inspiradas en ese héroe de la derrota, sobre el que pareciera que los estudiosos y los eruditos (al menos a los que alude Unamuno) nunca han sido capaces de pronunciar ni una sola verdad más allá del texto. Según Unamuno, es mejor abusar de Don Quijote arrastrándolo a los conflictos y las preocupaciones del presente, antes que tenerlo inmóvil en la época en la que fue concebido. Los grandes mitos, los grandes personajes, continúan generando significados aunque se les interpele desde situaciones históricas distintas y remotas.

Los españoles y los latinoamericanos pueden seguir vanagloriándose o flagelándose pensando que el «quijotismo» les ha perjudicado con la manía de la nobleza, el rigor idealista y sus armas incapaces de vencer. Pero todo el mundo sabe que ese héroe inverosímil es el ejemplo de esa teoría del intelectual alimentado y consumido por el apego a los libros del pasado: en particular, de la teoría del intelectual-lector que pasa a la acción. No debe considerarse que la acción es real únicamente porque es acción, porque traslada al lector del libro a la vida. Existen acciones más imaginarias e irreales que cualquier lectura.

Don Quijote está cargado de razón, sin embargo, sobre una cuestión: engrandecer a tus adversarios y ennoblecer tus propias hazañas puede volverlas ridículas, pero obliga a la realidad a mostrar su carácter insuficiente, cuando no mezquino. Cuando no es solo técnica, la cultura inventa tanto la realidad como las ideas con las que ponderarla.

Reseñar el *Kamasutra* por aburrimiento y descubrir que el placer está en los números

Para vencer el aburrimiento y evitar la gama de argumentos más habituales y predecibles, trataré de reseñar brevemente el *Kamasutra,* o el *Tratado sobre el placer*, el famoso clásico hindú escrito por Vatsiaiana en el siglo III a.C. Lo haré con la máxima humildad y sencillez, al no ser yo un especialista en literatura hindú (ni especialista en otra cosa, si acaso en mi propio cerebro y en lo que sucede en mi vida). La reseña, por tanto, tendrá la forma de una charla informativa improvisada atendiendo tanto al texto como a la exhaustiva introducción de Wendy Doniger y Sudhir Kakar.

La primera característica de este libro es la abundancia de las enumeraciones y de las listas, en virtud de la idea de que un tratado enciclopédico no debe pasar por alto nada de lo que existe y sucede en la realidad: lo que no quiere decir que todo lo que sea real y natural en la búsqueda del placer sea lícito a nivel social ni aceptable desde un punto de vista moral y religioso.

Sin embargo, la obsesión enumerativa no es meramente una técnica para poner orden en la pluralidad de los fenómenos y poder memorizarlos: toda lista es inevitablemente limitada; se refiere más bien al hecho de que la materia tratada siempre tiende a salirse de los límites. La enumeración, en definitiva, si aspira a la totalidad, alude también a lo ilimitado y a lo imprevisto.

Por dar algunos ejemplos: en el *Kamasutra* se contemplan cuatro tipos de amor y ciento cinco técnicas. Habría diecisiete tipos de besos, dieciséis tipos de mordiscos y arañazos, diecisiete posiciones, seis actos sexuales insólitos, dieciséis golpes y gemidos, diez movimientos sexuales y otros tres que puede hacer una mujer haciendo de hombre, las variedades de sexo oral ascenderían a ocho, y a siete los tipos de coito. Otras clasificaciones, señalan los editores, «se muestran en cambio más escurridizas, como por ejemplo las razones para acostarse con la mujer de otro hombre, que son tres, cuatro, cinco, seis, siete u ocho según el sistema adoptado».

En realidad, como enseguida advierte el lector, este manual de sexología, «se parece sobre todo a una obra de teatro». Están ella y él, los dos amantes, el héroe y la heroína. Después hay otros personajes o tipos del teatro sánscrito, como el

libertino, el alcahuete y el bufón, además del comprimario, la comparsa, el juglar, la virgen, la mujer, la mujer de los demás, las cortesanas, la cortesana de lujo, las princesas reales, las hijas de los ministros, el hombre de mundo, el vividor, etc. Las castas son cuatro, con sus miembros, y en primer lugar los brahmanes. Después las cuatro fases de la vida: el estudiante casto, el padre de familia, el ermitaño del bosque y el renunciante.

El índice de los temas resulta fantasmagórico. Se parte de los tres fines de la existencia, que son: la religión, el poder y el placer. Cuando se debate sobre un problema, dan su opinión los sabios, los materialistas, los fatalistas y los pragmáticos. Las vírgenes deberían practicar a solas, en privado, las sesenta y cuatro técnicas, quizá con la ayuda de una hermana mayor que ya haya hecho el amor con un hombre, o con la ayuda de una amiga más experta, o de una tía más o menos de su edad, o de una vieja criada de confianza, o incluso de una renunciante. Además, se dice que el *Kamasutra* debe ser estudiado, pero preferiblemente en compañía.

También deben estudiarse «las sesenta y cuatro artes». Entre estas artes se encuentran la música y el canto, la danza y la pintura, la composición floral y la coloración corporal, la fabricación de diademas y guirnaldas, hacer música con el borde de los vasos, cocinar, el ilusionismo y la brujería, los juegos de palabras, la narración de historias y chistes, la recitación, la fabricación de objetos con telas, madera, bambú y metal, el cuidado de las plantas, enseñar a hablar a los loros, dar masajes, el lenguaje cifrado, la improvisación poética, las capacidades atléticas, etc.

Se describe —en detalle, naturalmente— el estilo de vida del hombre de mundo. En su habitación debe haber tanto una cama como un diván, un altar con ungüentos y guirnaldas, un frasco de colonia, un trozo de la cáscara de un limón, una escupidera en el suelo, un laúd colgado de un colmillo de marfil, algún libro, una mesa para lanzar los dados: «El hombre de mundo se despierta por la mañana, defeca, se lava los dientes, se rocía de ungüentos perfumados y de un poco de incienso, se pone una guirnalda, se aplica laca roja y cera de abejas, y tras contemplar su rostro en el espejo y meterse algo en la boca para perfumar su aliento, se dedica a sus quehaceres. Se baña a diario, cada dos días se hace frotar sus genitales con un ungüento, cada tres días se da un baño de espuma, cada cuatro se hace afeitar el rostro, y cada cinco o diez días se hace depilar el cuerpo. Y se seca de forma constante el sudor de las axilas […] Acude a las peleas de gallos, codornices y cabras, pasa el tiempo con el libertino, el alcahuete y el bufón. Después se echa una siesta. Por la tarde, después de acicalarse, para distraerse se deja caer por las tertulias».

Sí, vale, pero... ¿en el *Kamasutra* no se habla de sexo? Claro que sí, como hemos visto. Pero solo «entre otras cosas» que, en medio de la multitud de muchas más cosas relacionadas más o menos directamente con el placer, lo preparan, propician,

alargan, intensifican y ritualizan. La cultura hindú, que quizá haya sabido insistir e indagar más que ninguna otra sobre la unidad metafísica del mundo y del más allá, consiguió hacer también lo contrario, sumergiéndose en los particulares, en los detalles, en la multiplicidad y la pluralidad en la que se manifiesta y despliega la unidad. La división analítica del libro denota con una claridad absoluta cómo la actividad sexual ha sido estudiada tanto socialmente como en términos técnicos y rituales.

La impresión más obvia que extrae en la actualidad el lector del *Kamasutra* es que la vida sexual contemporánea parece aquejada de una ignorancia y zafiedad singulares. He dicho vida «sexual», pero podría eliminar el adjetivo. El *Kamasutra* es de hecho una obra fundamental sobre el placer de vivir o sobre la vida que tiene como objetivo el placer. Creemos ser unos expertos sobre la materia, y en realidad nos hemos convertido prácticamente en unos analfabetos.

¿Qué es una novela? Explicación para concursantes de premios literarios

Los alegres productores de novelas para premios literarios no quieren que les vengan con historias, pero no hay nada que puedan hacer, tendrán que resignarse: siempre hay por ahí alguien que se pregunta «qué es una novela».

Ahora se lo pregunta un inteligente y culto escritor español de poco más de cincuenta años, Javier Cercas, cada vez más apreciado en los últimos años especialmente a raíz de dos novelas (llamémoslas así): *Anatomía de un instante* y *El impostor.* Cercas es un hombre carcomido por dudas intelectuales, morales y políticas, dudas que tampoco escatima sobre sí mismo, preguntándose «¿Quién soy?» o «¿Qué estoy haciendo?». Su antología de artículos sobre la novela, *El punto ciego,* tiene como punto de partida precisamente estas dudas y certezas del autor sobre sí mismo. Su *Anatomía de un instante* no fue leído como una novela, y él fue el primero en pedirle al editor que no lo catalogara como tal, «aunque sabía o sentía que era una novela». En efecto, ¿qué era ese libro? Parecía un libro de historia, un ensayo, una crónica, un reportaje, «un remolino de biografías paralelas y contrapuestas que giran en torno a una encrucijada de la historia».

El instante analizado pertenecía al 23 de febrero de 1981, «seis años después de la muerte del general Franco, cuando un grupo de guardias civiles entró disparando en el abarrotado Parlamento español con la intención de terminar con la democracia, instaurada apenas cuatro años atrás, y solo tres de los parlamentarios se negaron a obedecer sus órdenes: uno de los tres era Adolfo Suárez, antiguo secretario general del partido único franquista, primer presidente del gobierno democrático y arquitecto principal de la transición a la democracia; otro era Manuel Gutiérrez Mellado, vicepresidente del gobierno y antiguo general franquista reconvertido en líder del ejército democrático; el último era Santiago Carrillo, secretario general del Partido Comunista, líder del antifranquismo durante la dictadura y, junto con Suárez, coarquitecto de la transición».

Según Cercas, la novela nace siempre a partir de preguntas simples y casi infantiles, las cuales, sin embargo, normalmente son la antesala de descubrimientos fundamentales. De ahí la pregunta que llevó a Cercas a escribir su libro: «¿Por qué precisamente ellos tres? ¿Por qué quienes aquella tarde se jugaron la vida por la

democracia fueron precisamente esos tres hombres que la habían despreciado durante casi toda su vida?».

A mí (y, evidentemente, también a Cercas) me parece que esta es una buena pregunta de la que puede resultar una buena novela. Y así fue en efecto. Novela que es a su vez crónica, historia, biografía, ensayo moral y periodismo. A la otra pregunta, no menos simple y casi infantil de «¿Qué es exactamente una novela?», la respuesta puede obtenerse si se piensa en la obra maestra de Cervantes, primera novela moderna, cuyo precepto fundamental reside en el carácter híbrido y mixto en el que pueden mezclarse libremente el resto de géneros, de manera menos noble, más cotidiana y casual. Con la nóvela, género inclusivo, las formas clásicas pierden su rigidez, su pureza, su estatus distintivo y discriminatorio. La novela prefigura, por tanto, la democracia. Escritura mixta que prevé un público mixto. Y mixta es, ciertamente, tanto la figura de Don Quijote, que cree ser, sin serlo, un heroico caballero antiguo, como la pareja formada por Don Quijote y Sancho, en la que se mezclan el idealismo exaltado de uno y el realismo «con los pies en la tierra» del otro.

Durante el siglo de su triunfo, el XIX, la forma de la novela se fortaleció hasta el punto de perder su maleabilidad, sus oscilaciones entre «narración y digresión». Solo más tarde, con Marcel Proust, Robert Musil, Thomas Mann (y, añadiría, Italo Svevo), y sobre todo con la posmodernidad, la novela ha vuelto a ser lo que había sido desde Cervantes hasta Laurence Sterne y Diderot. Es lo que ha pasado con Milan Kundera, Truman Capote y el *New Journalism* de Tom Wolfe.

A este respecto, creo que Cercas simplifica el curso de sus reflexiones, incluyendo en su idea de novela a autores que pertenecen más bien al relato autorreflexivo, como Borges e Italo Calvino: ninguno de los dos, bajo mi punto de vista, son muy inclusivos; su admirada perfección estilística tiende antes bien a excluir y a depurar en aras de cierta elegancia y perfección formal más anémica que omnívora. Cuando se toma demasiadas molestias en no «caer» en el periodismo, la narrativa pierde cuerpo y peso, enflaquece, se vuelve poética, o alegórica, o metafísica: cosas que a Cervantes no le interesaban (ni tampoco a Diderot, Sterne o Defoe).

En definitiva, *pro domo mea*[8], me pregunto: todo esto, ¿no es también válido para la forma ensayística, cuando esta se vuelve, por ejemplo, reflexiva y narrativa desde el punto de vista periodístico? También Montaigne, poco antes que Cervantes, destronó sin contemplaciones a la filosofía de lo alto de su pedestal y se la llevó a la cocina, al dormitorio y a la calle.

---

[8]. Expresión latina traducible por «barriendo para casa».

Consejos de Balzac a los homosexuales que quieran casarse a toda costa

Felices los tiempos... no, quería decir infelices los tiempos en que el matrimonio era un tema interesante porque no había ni uno que terminase bien, puesto que pretendía materializar la armonía entre dos seres vivos tan distantes entre sí, y tan recíprocamente misteriosos, como un hombre y una mujer. El matrimonio, por aquel entonces, era un fenómeno predecible e insondable sobre el cual no se paraba de filosofar y de coleccionar anécdotas y máximas.

Mi generación, que algunos definieron de manera bastante vulgar como «sesentayochesca», había llegado a la conclusión de que casarse era un error, que el matrimonio era una estafa, y que incluso la convivencia se revelaba como un peligrosísimo juego de azar que auguraba desastres. Muchos de nosotros, a pesar de lo anterior, nos casamos. ¿Y qué descubrimos? Descubrimos la rueda y la pólvora, es decir, esa repugnante banalidad o eterna verdad según la cual «el matrimonio es la tumba del amor». Para una generación tan segura de haber comprendido con veinte años todo lo concerniente a la vida y la sociedad, resultó sin duda humillante encontrarse entre las manos uno de los lugares comunes más ridículos, impresentables y obsoletos. Tanto psicoanálisis y tanto marxismo para constatar que nuestros abuelos y antepasados tenían razón: el amor y el matrimonio son enemigos. O, como dice Honoré de Balzac, para la pregunta «¿Por qué resulta tan raro que una matrimonio sea feliz?», la única respuesta posible es la siguiente: «Porque para que este fenómeno moral tenga lugar, hacen falta personas maravillosas, y las personas maravillosas rara vez coinciden».

Además de considerar las múltiples «dificultades físicas que deben superar los esposos para lograr ser felices», añade Balzac, sería además necesario «enumerar todas las espantosas obligaciones morales que surgen a raíz de la diferencia de carácter». Es cierto que desde el punto de vista científico-experimental y cognoscitivo es precisamente «la diferencia de carácter» lo que produce esa extraordinaria tragicomedia que es el matrimonio. Sin el matrimonio entre hombres y mujeres no se habrían compuesto varias obras maestras, entre las que se encuentran, como todo el mundo sabe, *Madame Bovary, Anna Karenina* o *Casa de muñecas,* por no hablar, en el siglo xx, de *Enemigos: una historia de amor* de Isaac

Bashevis Singer o *Secretos de un matrimonio* de Bergman. Yo estos días me he sumergido en un libro de Balzac que no había leído: *Fisiología del matrimonio,* un estudio cómico-preceptivo publicado en 1830 y que en su época fue un éxito.

Balzac era incontinente y terriblemente propenso a la digresión. No escatimaba palabras, las despilfarraba. Era un *entertainer* nato, y su libro, si se representara hoy día, podría ocupar todo un año de programas televisivos. Además de gran cantidad de casuística divertida pero anticuada, contiene todo un arsenal de reflexiones indestructibles. Hay una sobre la que no se suele pensar, según la cual una mujer y un marido no se casan únicamente entre sí, sino que, sin darse cuenta, contraen matrimonio con los amigos y las amigas del cónyuge.

Según Balzac, para un marido los mayores peligros proceden de las amigas de la mujer, con las que habla, se confiesa y de las que recibe opiniones y consejos. ¿Quién os defenderá de las amigas de vuestra mujer? Son ellas las que construyen la imagen y la idea que se hace ella de su éxito o, más frecuentemente, de su fracaso, matrimonial. Jamás conseguiréis, maridos y mujeres, corregir la idea que de vuestro matrimonio hayan metido en la cabeza de vuestra mujer o vuestro marido su mejor amiga o su mejor amigo: los cuales, naturalmente, aunque estén haciendo daño, hablan siempre, según ellos, «con buenas intenciones».

Como en el siglo XIX se consideraba inevitable la necesidad de proceder con un método científico y práctico para toda clase de cuestiones, mostrando estadísticas y elaborando manuales sobre cualquier tipo de actividad, desde el arte de conservar alimentos a cómo cortar la carne, preparar la cal o hacer el nudo de la corbata, también Balzac decidió, para vender su libro, hacer lo mismo con el matrimonio. Entre cálculos numéricos y anécdotas, el escritor francés acumula listas, aforismos y máximas. Por ejemplo: el adulterio constituye, qué duda cabe, una terapia contra ese infortunio que es el matrimonio, pero cabría preguntarse si no produce más infelicidad que el matrimonio. ¿Y por qué «hay hombres de aspecto magnífico e intelecto extraordinario a quienes sus mujeres traicionan con amantes feísimos y estúpidos»? Se dedica una página entera a enumerar las virtudes físicas y morales de las mujeres, pero entre ellas destaca la observación de que «ser amada es el objetivo de todos los actos de una mujer, y excitar el deseo, el de todos sus gestos». A veces Balzac se equivoca clamorosamente, pero sin duda los tiempos han cambiado las cosas. Si por aquel entonces la menopausia era para una mujer «el inexorable anuncio de la naturaleza que pone fin a las pasiones», hoy parece cierto lo contrario: las mujeres, después de los cincuenta años, son más activas y apasionadas que nunca.

El presupuesto que propone el autor es que «todas las mujeres traicionan a sus maridos». Sin embargo, no hay que hacerse ideas equivocadas: «El adulterio no se adueña del corazón de una mujer casada con la velocidad de un disparo», ya que en su interior «hay siempre una lucha cuya duración» es proporcional al pudor. Hace

falta, por tanto, paciencia.

Entre los hombres más propensos a ser traicionados se encuentran aquellos que, por motivos de trabajo y por contar con horarios fijos, pasan más tiempo fuera de casa: jueces, funcionarios, diputados, militares, científicos, y (¡sic!) «los estudiosos de griego y latín que viven inhalando el polvo de las bibliotecas» (¿Seguirán existiendo?).

Leer a este Balzac me recuerda a los discursos que desde finales de los años cincuenta, o poco después, nosotros, inexpertos adolescentes, escuchábamos hacer a nuestros hermanos mayores que se acercaban a la treintena. Era algo ridículo, vergonzoso. Casi siempre contaban bulos. Pero por aquel entonces al menos se reflexionaba y se razonaba sin descanso sobre esta cuestión. Concluía una época que había durado milenios, transcurridos bajo la égida de *El arte de amar*.

Más tarde, este arte pareció convertirse en un monopolio de los homosexuales, especialmente reflexivos y enemigos absolutos de esa cosa de burgueses llamada matrimonio. Hoy son ellos, o mejor dicho, la categoría que dicen representar, los que anhelan el matrimonio a toda costa, con un candor de neófitos, con un entusiasmo propio de conversos. La famosa «naturaleza humana», que hubo quien consideró románticamente indomable y salvaje, no es una amenaza para la burguesía: ella ha creado a la burguesía. La burguesía es eterna: antes o después todos los rebeldes acaban dentro de ella, matrimonio y adulterio incluidos.

Nota bibliográfica

Los artículos *Carta a un joven que espera y teme convertirse en crítico literario* (2009), *Leer es un riesgo* (2011) y *Los poetas y el riesgo de ser leído* (2012) aparecieron en el libro *Leggere è un rischio* (Nottetempo, 2012).

El escándalo de la lectura (1988), *Adiós a la universidad* (1995), *Sobre la escuela* (1997) y *Yo ya no leo, soy digital* (1998) forman parte del libro *Cactus: meditazioni, satire, scherzi* (L'Ancora del mediterraneo, 2001).

¿Defender la poesía o abandonarla a su suerte? y *Los poetas imposibles,* ambos de 2006, están recogidos en el libro *Poesia non poesia* (Giulio Einaudi editore, 2008).

Umberto Eco y la literatura y *Pasolini luterano,* ambos de 2003, aparecieron en el libro *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione* (Quodlibet, 2007).

Koestler, Orwell y Silone: genios de la honestidad se publicó en el periódico *Il Sole 24 ore* en 2002.

El resto de artículos recogidos en este libro han aparecido en el periódico *Il Foglio Quotidiano* desde 2009 hasta 2016.

Si quieres conocer otros libros editados por
Círculo de Tiza
visítanos en
www.circulodetiza.com
y síguenos en
hhttps://www.facebook.com/circulodetiza
@CirculoDeTizaEs